

علم الجمال

« قضايا تاريخية ومعاصرة »

دكتورة / وفاء محمد ابراهيم

مكتبة محريب



علم الجمال

قضايا تاريخية ومهاجرة

دكتورة / وفاء محمد إبراهيم

الناشر
مكتبة غريب
٢٠١ شارع لايمسوق (البحران)
تليفون ٩٠٢١٠٧

إهداء

إلى روح والدي
الذي علمني أن الإنسان بالجمال سيبقى أنقى وجدانا وأرقى عقلا
وأكثر إنسانية.

المقدمة

لعلنا لا نبالغ في إصرارنا على ضرورة اهتمام الإنسان العربي بالجمال والدراسات الجمالية ، لأن فاعلية الإنسان على نحو تام لا تكتمل إلا بتكامل قدراته المختلفة العقلية والوجدانية ، وذلك لأن «الإستطيقا» أو علم الجمال - إذا ما فهم على وجهه الصحيح يتعامل على نحو جوهري مع ما يسمى بالخيال الإبداعي أو التكويني ، ويبدو أن هذا الخيال لا يفعل فعله ، ولا يقوم بوظيفته إلا حين يكون الإنسان طرفا فيما يمكن أن نسميه «موقفا جماليا» مبداً كان أو متوقفاً أو ناقداً . ففي هذا الموقف سيمارس الإنسان بالفعل ملكاته الخيالية ، التي ستتحرك بدورها طاقة إبداعه صاعداً من إدراك مبادئ الصياغة والتشكيل إلى مرحلة الفكر والتجريد ومن ثم بناء الحضارة .

ومع ذلك لا بد أن أنبه إلى أنني مع دفاعي المستमित عن الاهتمام بالرؤية الجمالية الباعثة على تحريك طاقات الإبداع ، أقول إن الإبداع يجب ألا يتوقف عند التجريد فقط كما هو حال الثورة التكنولوجية ، وإنما لا بد أن تنتهي الرؤية الجمالية إلى رؤية طبيعية لمبادئ الطبيعة بعد تجريدها وليس إلى رؤية صناعية أو تكنولوجية مجردة تقصم الإنسان وتشططي ملكاته .

ومن هنا كان اهتمامي بكتابة مثل هذا الكتاب ، لما لاحظته من إهمال جسيم للدراسات الجمالية في المكتبة العربية ، على الرغم من الازدهار الإبداعي ومحاولة الأدباء والفنانين العرب تشييد أشكال جديدة من الأبداع في كل صوره ، قصة ، ومسرح ، وشعر ، وموسيقى ، وتصوير وعمارة ، وهذا التفوق الإبداعي على الجانب التنظيري للجمال لفت انتباهي وحرك نواحي عدم الرضا في داخلي ، ذلك لأن كلا من الفنان والمثلي يحتاج إلى الجانب النظري لمزيد من الإجابة الإبداعية من ناحية ، كما أن التثوق والتقدير عن فهم يزيد من المتعة والإحساس بالجمال من ناحية أخرى .

وهنا سألت نفسي عن الكيفية التي أرسم من خلالها لوحة متناسقة الأجزاء ، متناغمة الخطوط والألوان ، تبوح بسر الجمال . فحقيقة الجمال ماهي ؟ وما موضوعه ؟ وكيف نحياه ؟ ما أثره في حياتنا ؟ أسئلة تطرح ذاتها على المرء ، واعتقدت أنني من خلال إجابتي

عن هذه الأسئلة أستطيع أن أنزع الحجاب وأقلل الحيرة ، وأصفي الماء العكر - لو أجدت استخدام وسائل تنقيته - حول موضوع علم الجمال أو الاستطيقا ومن ثم أكسب أرضا جديدة لهذا العلم الفلسفي الذي تحاول كثير من العلوم الإنسانية كعلم النفس ، وعلم الاجتماع انتزاعه منها ، والعمل على استقلاله عنها ، ولكني أقول أنه لا حياة لعلم الجمال بعيدا عن الفلسفة ، فهو على الرغم من سعيه الدائب لإيجاد لغة وجوهر خاص به . للتفرد والتميز ، إلا أن ذلك لن يتم له إلا في إطار الأفكار الفلسفية ، وذلك لأن الفيلسوف سيظل هو القادر على التمييز بين الطرائق التي يمكن بها أن يكون للألفاظ والتعبيرات معنى ودلالة ، بما يمتلك من قدرة على التحليل والتركيب والتحديد . فما زال الفيلسوف هو القادر على تحديد ماهية الجمال وأرتباطه بالفن ، وتحديد الحكم الجمالي وشروطه وطبيعة الخبرة الجمالية ومقوماتها ، ووظيفة الفن وتأثيره في الحياة الإنسانية . فالأفكار - ومنها فكرة الجمال - لا تفصل ولا تتضع إلا بفضل ما يبدعه الفنان من أشكال الجمال ، وما يكشفه الفيلسوف من أوجه مختلفة للجمال عن طريق مناهج متعددة ومتنوعة ، فالاثنتان الفيلسوف والفنان يتبادلان الرؤية مرة مجسدة على يد الفنان ، ومرة مجردة تحتاج للحم والدم على يد الفيلسوف .

غير أن السؤال الذي قد يطرح نفسه الآن : لم اختلفت الفلاسفة حول موضوع علم الجمال ؟ فمن قائل إنه يتعلق أساساً بالفن ، ومن قائل إنه يتعلق بالخبرة الجمالية وما يرتبط بها من خصائص الجمال ، والرشاقة ، واللفظ ، واللذة ... إلخ ، فتستوعب أشياء الطبيعة بجانب الفن ، ومن ثم اختلفوا في طبيعة الحكم الجمالي ؟ هل هو ذاتي أم موضوعي ، وكان لكل فريق حججه المقنعة .

والواقع أن رفع التناقض بين كلا الفريقين الذين يقول أحدهما بأن موضوع علم الجمال هو الفن ، والآخر الذي يقول بأن موضوع علم الجمال هو الخبرة الجمالية يتم بالنظر فيما يمكن أن نسميه «بالفكر المبدع» ؛ ذلك العامل المشترك في كلتا التجريبتين ، تجربة «إبداع عمل فني» ، وتجربة «ممارسة خاصية جمالية لشيء طبيعي أو فني» ، بمعنى أننا نمارس في التجريبتين نوعاً من الفكر المبدع . وهذا ما سوف نتحدث عنه في الفصلين اللذين أفردناهما للعمل الفني والخبرة الجمالية ، وحاولنا أن نوضح ماهية كل منهما ، فالاثنتان - في اعتقادي - يمثلان الموضوع الرئيسى لعلم الجمال ، لأن العمل الفني بأشكاله المختلفة وتنوعاته يجسد وعي الإنسان بالجمال خلال مسيرته التاريخية ، والخبرة الجمالية هي ممارسة كشفية لهذا الوعي إبداعاً ، وتدقيقاً ونقداً ؛ وهكذا يتكاملان بما يوحد بينهما على نحو دياكتيكي أى بما أسمىناه الفكر المبدع .

أما عن اختلاف الحكم الجمالى - بين الذاتية والموضوعية - فنقول فى معرض التوفيق بين الفريقين إن الحكم الجمالى هو محصلة لكل ذاتية الإنسان فى تفاعلها داخليا ، وخارجيا مع البيئة والآخرين ، هذا التفاعل يصهر كل هذه الأشياء فى سبيكة واحدة . ومن ثم لن يكون الاختلاف نقيصة فى الحكم الجمالى بل خصيصة ؛ ذلك لأن التفاعل تفاعل انتقائى وصراعى حيث تدخل البيئة طرفا فيه ، ويكون لذاتية الفنان الواعية القدرة على رفض البعض منها والسماح بالبعض الآخر ، ومن هنا يحدث التفاعل بدوره بين القيمة الجمالية والقيم الأخرى .

وعلى ذلك فمن الخطأ القول بانعزال القيمة الجمالية عن القيم الإنسانية الأخرى ؛ فالحقيقة فى المنطق لها جمالها العقلى وفضيلتها المعرفية ، وبنفس الكيفية فإن الفضيلة فى الأخلاق لها جمالها الاجتماعى ولها حقيقتها الموضوعية فى السلوك الإنسانى .

ولذا فإن الفن رؤية جمالية إنسانية يصوغها الإنسان بعد أن يتفاعل مع ذاته ومع بيئته ، فيجسد لنا هذا التفاعل أعمالاً فنية متعددة الرؤى ومتعددة الأحكام الجمالية عبر العصور . وهذا ما ستوضح ملامحه خلال فصل «الفن والمعرفة» .

ومن ثم علينا أخيرا أن نحدد كيف أجبنا عن الأسئلة التى طرحناها لاعتقادنا بأنه من خلال هذه الأسئلة المفترضة والإجابات عنها ، من خلال الفصول المقترحة ، سندلى بدلونا فى هذه المناظرة الجمالية .

وأملنا أن نجنى ثمارا ناضجة فى مقابل ما بذلناه من جهد كان الباعث عليه حب الجمال ولا شئ آخر .

ولإجابة عن «ما الجمال ؟» أفردنا الفصل الأول : معالم رئيسية فى تاريخ علم الجمال . وهو عبارة عن مسيرة تاريخية توقفنا خلالها على محطات هامة فى تاريخ الفن والجمال . ولقد وضعنا فى اعتبارنا شيئين هامين : أن نتسع المسيرة إلى كم يسمح بتكوين رؤية بانورامية للقارئ لتاريخ فكرة الجمال ، وذلك من خلال الرؤى المتعددة للإنسان والفيلسوف ، وأقول ذلك لأن الرؤية الجمالية الأولى التى بدأنا بها المسيرة منذ العصر الحجرى بدأت بالإنسان فى علاقته بالطبيعة حيث جسد رؤيته الفلسفية فنا نون أن يتحدث عنها ، وكانت من السعة والشمول والتأثير فى حياته بدرجة أعمق بكثير مما يستلميه الفن والجمال الآن . وكذلك حرصنا على أن تتنوع زوايا النظر ونماذج التوضيح والشرح فى

محاولتنا معالجة الرؤى الجمالية ، على نحو ينطوى على شئ من الجدة ليعمل على تحقيق متعة القارئ من ناحية ، وحفزه على الاستزادة من الأصول والنصوص الأصلية من ناحية أخرى .

وفى الفصل الثانى : « ما العمل الفنى ؟ » ، حاولت أن أركز على العمل الفنى ذاته ؛ ذلك لأننى أعتقد أنه لم يحظ بالاهتمام الكافى الشافى من جانب الفلاسفة والباحثين . إذ إنهم عرفوه فى ركاب تعريف الفن بشكل عام . ومن شأن هذا التعريف أن ينأى بتعريف العمل الفنى عن الاختلافات النوعية بين الفنون فعرضت أولا للآراء والاتجاهات المختلفة فى الفن ، و أبنت عن إخفاقها فى تقديم رؤية متكاملة للعمل الفنى ، ثم استعنت بالمبادئ الفلسفية نفسها فى الكشف عن إمكانات العمل الفنى بتحليل عناصره المختلفة وبيان بنيته الخارجية والداخلية . وقد يرى البعض فى هذا التحليل ضربا من المشقة على وعى المتلقى وإدراكه ، غير أن من يرى هذا عليه أن ينصت إلى التوجيه القائل بأنك إن أردت من الشئ غورا وعمقا بعيدا فعليك أن تنفذ إليه من خلال تلال من الركام .

واللصل الثالث : « فى الخبرة الجمالية » .

يكشف عن أحدث التوجهات النظرية فى علم الجمال ، وهو البحث عن ما من شأنه أن يخلق حالة كيفية هى بدورها إحساس بالجمال (أى الخبرة الجمالية) ؛ ذلك لأن الاقتصاد على حيابة كينونة موضوعية أو ميتافيزيقية للجمال ، الأمر الذى شغل به الفلاسفة قديما ، لم يحقق تقدما لفكرة الجمال . فالجمال لم يعد فى نظر الفلاسفة المعاصرين صفة مستقرة فى باطن الأشياء ، بل هو مجموعة العلاقات التى يكتشفها الفنان والمتلقى . ومن ثم فقد أوضحت نوع الخبرة التى تكون جمالية ، وطبيعة موضوعها ، وما يميزها عن غيرها من الخبرات ، وصورها وأشكالها المتنوعة ، ثم اختتمت ذلك بالكشف عن بنيتها « الخارجية والداخلية » ، الخارجية بعرض أهم خصائصها من خلال ما اتفق عليه من قبل فلاسفة الخبرة ، والداخلية من خلال ممارسة خبرة جمالية مع عمل فنى ، ولقد اخترت لوحة محمود سعيد « الصلاة » .

رابعا : « الفن والمعرفة » .

حاولت فى هذا الفصل أن أخرج بالتخصص إلى مجال أرحب أدير فيه السؤال عن علاقة الفن بالمعرفة . من حيث إن المعرفة هى مجموع الأنشطة الإنسانية التى يبدعها الإنسان خلال مسيرته التاريخية سواء أكانت فلسفية أو علمية .

ولما كنت أرى أن الإنسان موجود مركب من عناصر مادية وبيولوجية وروحية ، وأن هذه التركيبة تقتضى تعدد أنواع المعرفة حتى يمكن لكل نوع من المعرفة أن يقابل أو يعنى بحاجة عنصر من العناصر التى يتألف منها ، لذلك نظرت إلى المعرفة نظرة شمولية ؛ فهى تحتوى الفن ، والفلسفة ، والعلم ، وأقمت حوارا بين ثلاثتها أريد به أن أكشف عن التكامل بينها ، ومن ثم الوصول إلى وحدة الإنسان وبالتالي إلى فاعليته وسعادته . ولعل فاعلية الإنسان العربى جد مطلوبة الآن لمواجهة ذلك الصراع الحضارى الذى كشفت عنه الأحداث التى نعيشها ؛ فالبقاء لمن يستطيع أن يقوم بدور فعال على مسرح الحضارة حرا ، طليقا من كل أشكال التبعية والقهر . فالحرية لا تتم إلا بالمعرفة ، والمعرفة ليست هى المعرفة التكنولوجية فقط ، فالتفوق التكنولوجى لم يورث أصحابه إلا المرض «التلوث البيئى والسرطان» والاضمحلال الوجدانى الذى أدى إلى الاغتراب والأمراض الأخلاقية ، وإنما المعرفة لأبد وأن تشبع فينا كل ملكاتنا العقلية والوجدانية . وإن يتم ذلك إلا بتوظيف مبادئ الجمال وقيمه بحيث - كما قلت - تنتهى إلى رؤية متكاملة وإنسان متوازن ؛ فلقد وظفت الحضارة الغربية مبادئ الجماليات التى فتحت أمامها طريق الحضارة إلى ما يناقض القيم الجمالية كلها ؛ أى قيم الاستواء والتجانس والتنوع فى إطار الوحدة الإنسانية المتكاملة والمعرفة الشاملة لمظاهر النشاط الإنسانى ، بحيث يكون لزاما علينا أن نعى جيدا دروس الماضى وتوجيهات السابقين وخبراتهم ، سعيًا من جانبنا إلى إقامة حضارة تتوازن فيها كل ملكات الإنسان الوجدانية والعقلية على السواء فى بنية متناغمة ، يعكس الجمال تناغمها ، أو يحقق تناغمها الجمال ، أيهما شئت .

لعلنا بذلك نكون قد وفقنا فى رسم منهج جمالى يصل الإنسان بالجمال وبالحياة فى وحدة فاعلة . وأمل أن تؤدي فى آخر المطاف بفلسفة الجمال أو الإستطيقا إلى أن تكون فلسفة للإنسان .

وفاء محمد إبراهيم

الفصل الأول

معالم رئيسية في تاريخ علم الجمال

فن العصر الحجري « القديم والحديث »

لما كان الحديث عن اللغة حديثاً صعباً لأننا لا نملك عن تطورها خلال حقبة ما قبل التاريخ شيئاً ، فإننا نجد بالتالي إنه لا يمكن الحديث عن فنون قولية ، وإنما كان الفن التجسيمي أحد الوقائع المميزة للوجود الإنساني ^(١) . وقد كان وسيلة الإنسان في حوارهِ مع البيئة من حوله . وقبل أن نعرض لطبيعة هذا الحوار ، نقول إننا سنكشف عن الفكر الجمالي لهذه الفترة ، من خلال تطور الفنون وتعاقبها . ولما كان الإحساس الجمالي إحساساً نظرياً أولاً سابقاً على أي نموذج ، ولما كان كذلك موقف التذوق هو الموقف الأساسي لكل خبرة جمالية ، فالفنان هو المنتوق الأول لما يجسده لنا سواء كان كلمة أو كتلة أو صوتاً ، وعليه فإن الأعمال الفنية ما هي إلا نتيجة لمقدمات تذوقية ، وإن الإحساس الجمالي يجسد وجهة نظر لفنان ما . ولما كان الفنان هو القادر على استشعار النموذج الجمالي لاجتماعه لما يمتلكه من خبرة جمالية كشفية تصهر الخاص والعام معا في نموذج ذي دلالة عن الفترة الزمانية التي عاش فيها ، لذا يمكن اعتبار الفنان من هذه الزاوية بمثابة المرجع الأساسي في ما يمكننا أن نستقيهِ من طبيعة الجمال كما عكستها أعماله الفنية .

نعود إلى الحديث عن طبيعة الحوار الذي تم بين الإنسان في العصر الحجري (قديمه وحديثه) وبين الطبيعة ، فنقول إن هذا الحوار اتخذ مستويين :

١ - أولهما حسي : إذ إنه اعتمد بالدرجة الأولى على الحواس ومعطياتها كما هي عليه في واقعها الطبيعي .

٢ - ثانيهما تجريدي : بواسطة العقل ومحاولة النفاذ إلى جوهر الأشياء وباطنها .

(١) إيتنن سورير : الجمالية عبر العصور . ترجمة ديمشال عاصمي ص ٢٦ .

فى المستوى الأول كان يغلب على الإنسان الفكر العاطفى المباشر، فهو لم يميز بين عالم الطبيعة وعالم الإنسانى ، فالعلاقة بينهما هى علاقة المخاطبة «أنا - وأنت» الأساس فيها ، هو نظرة الإنسان فى هذه المرحلة إلى الطبيعة على أنها كائن حى مثله ؛ لها نفس وإرادة ووجدان كنفسه هو وإرادته ووجدانه ، وإذا كان يرى أن للطبيعة قدرة على تفهم رموزه وتأملاته وما تنطوى عليه من أفكار ، لقدرة هو شخصيا على فهمها . من هنا كان الفن لدى إنسان هذه الفترة خطابا مباشرا إلى الطبيعة تحولت فيه كائنات الطبيعة إلى أشكال مرسومة أو منحوتة يقترب برموزها الإنسان من روح الطبيعة المحيطة ؛ فكأنه رأى فى كائنات الطبيعة مفردات تتألف منها لغة الطبيعة ، فصاغ منها ما شاء وخاطب بها الطبيعة .

ولذا كان الفنان العصر الحجرى القديم عندما يصور حيوانا على صخرة ، فإنه كان ينتج حيوانا حقيقيا ، ذلك لأن عالم الخيال والصور ، ومجال الفن والمحاكاة المجردة ، لم يكن قد أصبح فى نظره ميدانا خاصا قائما بذاته ، مختلفا عن الواقع التجريبي ومنفصلا عنه ، ولم يكن قد واجه حقيقة المجالين المختلفين بعد ، وإنما رأى فى إحداهما استمرارا مباشرا متجانسا للآخر . وهو يتخذ - كما يذكر أرنولد هاوزر فى كتابه «الفن والمجتمع عبر التاريخ» - من الفن نفس الموقف الذى اتخذه ذلك الهندى الأحمر المنتمى إلى إقليم سيو Sioux ، الذى تحدث عنه ليفى برول Livy-Bruhl ، والذي قال عن باحث رآه يقوم بإعداد رسوم : «إننى أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيرا من ثيراننا البرية فى كتابه ، لقد كنت هناك عندما فعل ذلك ، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران»^(١) .

ومن الطبيعى فى هذا المستوى أن يكون الفنان ذا خصائص متميزة من القدرة على الملاحظة والدقة فى التحديد والتصويب ، والتأمل الفاحص ؛ ولذا كان الفنان الأول هو الصياد . ولقد عبر عن انطباعاته وانفعالاته بما فيها من إعجاب أو خوف . أو رهبة للحيوانات التى كان يصطادها بواسطة تصويره لها . كما يلاحظ أيضا فى هذا المستوى أنه كان هناك فن داخل الكهف وآخر خارج الكهف . وقد أسىء فهم طبيعة نوعى هذا الفن، حيث تم رد الأول إلى أنه «لا فن» ، بدليل اختفائه فى داخل الكهف ، ورد الثانى إلى أنه فن من أجل الأغراض العملية والسحر .

وفى الحقيقة يمكن أن نفسر الفن خارج الكهف بأنه بالفعل ؛ فن من أجل المقاصد العملية وهى الصيد ؛ أما الفن داخل الكهف ، فإنه نتاج تفاعل الإنسان مع ذاته بعد تفاعله

(١) هاوزر . الفن والمجتمع عبر التاريخ . الجزء الأول . ص ١٨ .

مع بيئته ، فهو تلك الرؤية الجمالية التأملية الخاصة ونتاجها هو هذا الفن الخالص . ولما كانت فكرة عرض المعارض الفنية لم تتبلور بعد ، فإن ذلك لا ينقص أبداً من الحكم الجمالى الذاتى الذى أبقى على الجميل واحتفظ به من خلال ذات فاعلة عارفة ومتنوقة للجمال .

أما المستوى الثانى (التجريدى) فإنه يعلن عن بدء العملية التأملية لدى الإنسان فى مجال الفن ، حيث انفصل بذاته عن الطبيعة ، وتحققت له تلك المسافة التى تسمح له بأن يفعل خياله فعله فى تحويل المحسوس إلى مجرد ، والمادى إلى شكل . ولقد ساعد على ذلك عدة عوامل . فقد استقر فى جماعات حول أرض معينة ، وأصبحت له عبادات وطقوس وشعائر؛ ومن هذه العبادات والطقوس أيقن أن ثمة عالماً آخر فيما وراء أو فيما فوق هذا العالم الذى يعيش فيه . فكان الفنان فى هذا المستوى هو المزارع المتأمل فى دورة الفصول والأرض والسماء ؛ تلك النورة الخالدة الباعثة على التأمل ، وإنتاج فن تجريدى يبقى على الثابت والخالد ، ورمزى يرمز إلى دلالات تتجاوز زمانه ومكانه . ولقد فسر هاويز فن العصر البدائى على أنه يفقد إلى التعبيرية ، كما أنه لم يكن القصد منه أن يعرض على آخرين ، وذلك لأنه كان يوضع فى أماكن لا يتسرب إليها شعاع من الضوء . وإن وضع الصور فى كهوف معينة وفى أجزاء محددة إنما يلائم بوجه خاص السحر لا الميل إلى التعبير الجمالى أو الغاية الزخرفية^(١) . ولكن يبدو أن هاويز قد جانبه الصواب ، فعلى الرغم من أن فن الإنسان الأول نشاط ارتبط فى المرحلة الحسية بدوافع عملية ، كما ارتبط فى المرحلة التجريدية بمقاصد طقوسية أو دينية ، إلا أن هذا كله لا ينفى عنه كونه إبداعاً وروية جمالية فى أصلها الأول ، وإن كانت قد وظفت توظيفاً عملياً فى مرحلة وتوظيفاً ثيولوجياً فى مرحلة أخرى ، ومن الخطأ عند التحليل الدقيق أن نخلط بين المنشأ والوظيفة ، وإذا ظل فن الإنسان الأول « فناً » بإبداعه ورؤيته الجمالية ، برغم خلوه من التعبيرية الحديثة ، وبرغم أنه لم يكن قرين مهمة العرض على الآخرين . (اللوحة رقم «١»)

وفى الحقيقة أن سلب الإحساس الجمالى والقدرة على التعبير الفنى من إنسان ما قبل التاريخ إنما هو تفسير ظالم لإنسانيتى . فكما يقول سوريو : «إن الخطأ الرئيسى المرتكب فى كل من التفسيرات لفن ما قبل التاريخ سواء أكانت مرتبطة بالسحر أو

(١) أر놀د هاويز - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ص ١٩ الجزء الأول .

الميثولوجى أو بالواقعية ، إذا نحن عمدنا إلى فصلها بعضها عن بعض ولم نبق إلا على واحدة من أفضلها فقط ، هو أن الباحثين قد عالجوا فن ما قبل التاريخ وهم ينطلقون من قواعد ومفاهيم حديثة ، ومسبغين عليه شروحات وتفسيرات منبثقة من الواقع الفكرى لإنسان اليوم»^(١) .

ولذا فإننا ونحو فى تعاقبنا التاريخى لتطور الفن من العصر الحجرى القديم إلى الحديث ، سنجد أن كثيرا من الأسئلة سوف تثار : ما طبيعة هذا الفن ؟ هل هو فن واقعى أم تجريدى أم سريالى ... ؟ فلشد ما أعجب سلمون ريناخ Salomon Reinach بالواقعية المزعومة فى رسوم بعض الحيوانات الراكضة كالثيران وغيرها ، ولطالما دهش السرياليون فيما بعد لتراكم الرسوم المحفورة وتداخلها بعضها فى بعض . وحسبنا أن ندرك تأثير فن الرسوم الجدارية البدائية على فن بيكاسو ولاسيما الخزف منه . ومع هذا لا يصح الاستنتاج مطلقا بأن مبدعى تلك الآثار الجميلة قد مارسوا الفن لأجل الفن ذاته ، لأنه - فى المقابل - كان مرتبطا بالسحر وبالمقاصد الميثولوجية ، وبالمناسبات الاجتماعية . وهكذا يبدو أن من المحتمل أن يكون ما سعت البشرية إليه وطلبتة عن طريق الفن أرحب بكثير وأعمق مما يلجئ الفن إلى طلبه فيما بعد ^(٢) .

(١) إيتين سوريو - الجمالية عبر المصور - ترجمة د. ميشال عامي ، ص ٤٣ .

(٢) إيتين سوريو - المرجع السابق ، ص ٤٤ .

فن مصر القديمة

لما كانت الحضارة المصرية من أعرق الحضارات وأكثرها قدما ومن أعرق الحضارات وأبعدها زمنا ، فلا بد للباحث فى أى جانب من جوانبها أن يضع فى اعتباره :

١ - العمر المديد للحضارة المصرية ، والذي يصل إلى أكثر من ثلاثة آلاف عام فى التاريخ المدون وهذا بدوره يؤدى إلى شيئين هامين :

(١) سنة التطور التى لابد أن تنقسم بها هذه الفترة العظيمة للحضارة المصرية بما تحمله من ظواهر وأفكار .

(ب) صعوبة احتواء تلك الأفكار وتطوراتها فى نسق فلسفى واحد ، هذا إذا لاحظنا أيضا أن المفكر المصرى كان يحتفظ بالقديم بجانب الجديد ، مما يؤدى أحيانا إلى اتهامه بالازدواجية والتناقض .

٢ - امتزاج الحياة والفكر والدين امتزاجا تاما .

ولذا نجد تضاريا فى الآراء حول الفن والإحساس الجمالى فى مصر القديمة . فمثلا يرى بولدوين سميث E. Boldwin Smith أنه من الصعب تخيل أن للمصريين موقفا جماليا تجاه الفن ، مؤكدا ذلك بتوارى تماثيلهم ورسوماتهم فى المعابد والمقابر بعيدا عن المتلقى ، بالإضافة إلى أنه يرى أن تقديرهم العظيم للعمارة وحجمها كلما كان قدر الملك الإله عظيما . ويسوق سميث حجة أخرى فى محاولة لإثبات الافتقار إلى الحس الجمالى عند المصريين من خلال استخدامهم لكلمة *nefer* بوصفها صفة للجميل تطلق أيضا على الخير والجميل والملائم ، كما تنقده اللغة المصرية القديمة إلى كلمات الفن أو الفنان ^(١) .

ولعلنا نقول إن توارى التماثيل والرسوم فى المعابد والمقابر لا يدل إطلاقا على

Monrol C.Beardsly : Aesthetics from Classical Greece To the present . P., 22.

(١)

افتقار إلى الحس الجمالى لدى المصريين ، بل على العكس ، فكما قلنا - إن الفن البعيد عن العيون نتاج تفاعل الإنسان مع ذاته بعد تفاعله مع بيئته ، فهو رؤية تأملية خالصة ترتبط بالخصوصية ، والامتلاك لذات فاعلة عارفة ومتذوقة للجمال ، بالإضافة إلى أن عدم التحديد لكلمة «جميل» وإطلاقها على الملائم والخير هو ظاهرة استمرت طوال الفكر الإنسانى حتى أننا مازلنا إلى اليوم نسمع صداها فى المناقشات الدائرة حول تحديد الجميل أو الجمال . ومن ناحية أخرى يؤكد «سوريو» أن الشعب المصرى هو الشعب الفنان حقا .. لأن العقل ... يبدى نشاطا لا يعرف الكلل من أجل إشباع الحاجة التى تعذبه ، وهى الإعلان عن فكره فى الخارج بواسطة ظاهرات طبيعية وكأنه يعالج هذه الظاهرات ويكيفها ليصوغ منها أغراضا للحدس لا للفكر^(١).

وعلى كل نتساءل الآن عن ماهية طبيعة الفن والحضارة المصرية القديمة ؟

ولنتضح لنا طبيعته ، لابد أن نتذكر ما بدأنا به حديثنا . فالفن المصرى القديم متطابق مع البنية الاجتماعية للحضارة المصرية . ونجد أن هذه البنية تتكون من ثلاث طبقات الفرعون وما يتصل به من عليا القوم ومنهم الكهنة ، والطبقة الوسطى المكونة من الأطباء والإداريين وكبار موظفى الدولة ، والشعب . فإذا ما حاولنا بقدر من التجاوز دمج الطبقة الوسطى بالعليا ، سيبقى عندنا ثنائية اجتماعية يقابلها ثنائية فى الفن . فالفن المصرى يكاد ينقسم إلى فن خاص بالطبقة العليا ، وإلى فن خاص بالشعب .

الفن لدى الطبقات العليا :

يمكننا أن نقول إنه كان للفن لدى هذه الطبقات توظيف جديد ، خرج به عن مجرد أن يكون مقيدا إلى دواعى «عملية» وأخرى «دينية» ، إذ إن هذه الطبقات قد تركت هذه الدواعى العملية فى الفن إلى الطبقات الدنيا المنغمسة - بحكم تدنيها فى الدرج الاجتماعى - انغماسا مباشرا فى الأعمال ، كما اعتبرت الطبقات العليا أن العلاقة التى تربط الفن بالدين إنما هى ميراث العصور التى مضت ، وعلى ذلك فقد انصرف الجانب العلمى للفن إلى دنيا الطبقات ، وبدا الجانب الدينى للفن ميراث الأجداد .

(١) إيتين سوريو - الجمالية عبر العصور - ترجمة د. ميشال العاصى . ص ٦٣ .

ولما كان قوام الطبقة العليا أفراداً شديدي الثقة بأنفسهم ، أحراراً فيما تمليه إرادتهم ، لذا لم يميلوا إلى التقليد كل الميل ، بل راحوا يعملون على «التوسيع» و«الإضافة»؛ فيعد أن كانت دائرة الفن قبلهم لا تتسع لأكثر من الرسم والنحت ، اتسعت دائرته لديهم لتشمل ألواناً من فنون اللغة كالأمثال والأشعار والقصص النثرى ويلينغ الخطابة* ، ونماذج من فنون الحركة كالرقص والتمثيل الصامت وألعاب المهرجين ، وصورا من فنون الخط الذي يمثله اللغة الهيروغليفية التي تدخل - كما يقول سوريو - من الناحية الفنية في صميم التأليف الزخرفى والتزيينى . وإن هذه النقطة بالذات هى من الأهمية بمكان بحيث إن تفسيرها الجمالى لم يحالفه التوفيق إلا نادراً جداً^(١) .

كما عمدت الطبقة العليا إلى توجيهات سيكولوجية جديدة تجاه الفن ، جاعلة له فى نفوس أفرادها فعل التسمية والتلحية والترفيه ، وهذه «إضافة» وظيفية لحقت بالفن ، على أيديهم ، بحيث لنا أن نقول إن خطاب الفن لكوا من اللذة فى الإنسان قد انتظم عقده فى أهباء قصور العلية من المترفين والحاكمين ، كما اكتمل للفن - بما أضافوه إليه وظيفياً - شمول وتأثير على الوجود الإنسانى . فهو يخاطب العقل بارتباطاته العملية ، ويصالح الروح بدلالاته الدينية ، ويداعب الوجدان بتأثراته الترويقية .

وقبل أن ننتقل إلى الفن الخاص بالطبقة الشعبية أو الفن العام نقول إنه كان هناك فنون للكهنة - لما لهم من مكانة مميزة فى النظام الاجتماعى المصرى - تعكس خيالهم الدينى وتسعى إلى بناء الفن على «رمز» مقدس ، على النفس أن تستشرف معناه أو تستكنه الدلالة فيه ، وهو فن يشترك على الروح من «الغرب» - حيث عالم الموتى - فهو يقوم على التناقض والغموض ، وينتزع المهابة من الضخامة ، ويركز على الجلال أكثر من تركيزه على الجمال ، فيثير الرهبة ولا يشبع الرغبة . ويتضح ذلك فى المعابد الضخمة ، واللوحات الجدارية العظيمة .

الفن لدى الشعب :

أو ما يمكن أن نسميه فنون الكادحين والعاملين ، فهى تعكس واقعهم المادى وترتبط بالجانب العلمى من حياتهم ، وإن كانت كل حياتهم لا تخرج عن العمل ، فنادراً ما تتصرف

* انظر كتاب حسن سليم «ادب الفراعنة» فى جزئين . الجزء الأول خاص بالقصص والحكم والتأملات والرسائل والجزء الثانى فى النراما والشعر وقنونه - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥ .

(١) إيتين سوريو . الجالية عبر العصور - ترجمة د. ميشال عاصى . ص ٥٧ .

فنونهم عن المقاصد العملية ، فهم يهتمون برسم الموضوعات العادية المألوفة ، من طيور وحيوانات ومواقف حياتية للأفراد العاديين كالصناع والخدم والعبيد ، وهم يقومون بأعمالهم اليومية ، وكان الفنان يصنع - فى إبداعه لتلك الموضوعات - قاعدة ينطلق منها ليصوغ التعبير الحى والتصويرى عن الأفكار والمشاعر العامة التى يجسدها الواقع المحسوس ، وهنا كان يستخدم الأسلوب غير الرسمى المتحرر إلى حد ما ، حيث كان يهتم بالمشاركة الجماعية فى بناء الأعمال الفنية مثل المسلات الحجرية أو إقامة نصب لفرعون أو لشخصية ذات مكانة ، فلقد كان المصريون يذهبون جماعات لإحضار الكتل الصخرية الجميلة أو جلبون المسلات الحجرية محمولة فوق مياه النيل بين مركبين ، وتسحبها زهرة من العمال بواسطة «الجمال» وكانهم صورة مصغرة تنوب عن مختلف فئات الشعب ، وقد تداعت إلى ضفتى النهر جماهير كثيفة تنبغى التفرج والمتعة ، بينما راح الجنود يضربون نطاقا حاجزا أمامها ، فترتفع أيدي الجماهير ويتعالى صياحها مرددين الأناشيد وتصرخ الحناجر بالغناء مصحوبا بموسيقى الناي والمزمار ^(١) . وهذا يعنى باختصار أن ثمة احتفالا عاما تشترك فيه جموع الشعب فى الفعل الحضارى ، وهو ذلك الفن ذو المكانة الكبيرة فى نفوس المصريين .

وفى ضوء ما سبق يمكن أن نقول إن الفن المصرى القديم يدور حول محورين هما :

- ١ - الشعور الدينى العميق ، الذى يتركز فى فكرة الخلود .
 - ٢ - إيمان المصرى بعظمة وضخامة حضارته التى تنور حول فكرة الفرعون الإله .
- ومن هذين المحورين يمكن أن نقول إن الجمالية فى الفن المصرى القديم هى جمالية عقلانية عقائدية تعد أقرب إلى الجلال منها إلى الجمال بمفهومه الحديث . (اللوحة رقم «٢»)

(١) إيثين سوريو - الجمالية عبر العصور - ترجمة د. ميشال عاصى ، ص ٧٠ .

بداية النظر الفلسفى الجمالى

لم يخل عصر من عصور البشرية من وجود الفن بأنماط مختلفة ، يعكس كل نمط منها قدرة الإنسان على التعامل مع الوسائط المادية ، كما أن هذه الأنماط تعكس أيضا التوجهات النفسية التى تترجم عن مكانة كل فن فى نسق الحضارة والثقافة المحيطة بالإنسان.

وقد يرى البعض أن الحديث عن بدء الفكر الفلسفى الجمالى باليونان هو إجحاف بحق الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية فى التألف ، إلا أننا مع إيماننا الكامل بهذا الحق الإنسانى ، إلا أننا قد أخذنا بهذا التقسيم الزمانى لأنه بداية الفكر الفلسفى الجمالى للإنسان من حيث كونه كذلك عبر مسيرته الحضارية . كذلك إننا نعرف عادة الفكر الفلسفى لأى موضوع من الموضوعات بأنه فكر يتميز بخاصتين :

(أ) إنه فكر تنظيمى تلخيصى . أى أنه يحاول أن يرد الكثرة إلى وحدة .

(ب) أن هذه الوحدة لا بد أن تتجلى على صورة مبادئ . وكلمة مبدأ لا بد أن نفهمها لغويا . فهى تنطوى على دلالة مكانية . وأيضا على دلالة عقلية عندما ترد الكثرة إلى هذا المبدأ .

ويبدو أن هذا التفكير الذى بحث رد الكثرة إلى وحدة أو مبدأ ما ، لم يعرف إلا فى القرن السادس قبل الميلاد لدى اليونان القدماء ، وذلك لأن الفكر السابق أى الشرقى لم ينتبه إلى ضرورة البحث عن رد الكثرة إلى مبدأ ، بالإضافة إلى ذلك فإن كلمة فلسفة التى هى علم المبادئ والكليات التى تتكون من مقطعين «فيلو» أى محبة ، و «صوفيا» أى الحكمة (محبة الحكمة) قد صكت على يد الفيلسوف اليونانى فيثاغورث فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد .

نظرية الجمال عند أفلاطون

لقد بحث أفلاطون في الجمال في إطار الدراسة الإيستمولوجية أو نظريته في المعرفة ، ولما كانت نظريته في المعرفة يدور مدارها حول تفسير الواقع بالاستناد إلى إطار مرجعي ثابت وهو عالم المثل ، ذلك العالم الذي انتهى أفلاطون في تحديد علاقته بعالم الأشياء بأنها علاقة محاكاة ، ولما كان الجمال عند أفلاطون هو فكرة من الأفكار أو مثلاً من المثل التي تحكم عالم الإنسان والواقع ، فقد طرح أفلاطون سؤاله عن الجمال لتعريفه وتحديده وكيفية الوصول إليه خلال محاورات كثيرة بدأها بمحاورة «هيباس الأكبر» حين سأل سقراط هيباس عن ما هو الجمال ؟ على لسان شخص آخر . فرد هيباس : ألا يريد صاحب هذا السؤال أن يبلغ إلى معرفة ما هو الشيء الجميل ؟

فأجاب سقراط : لا أعتقد ذلك يا هيباس إنه يسأل عن الجمال ما هو ؟

فقال هيباس : وما الفرق بين الواحد والآخر ^(١) .

فاندش سقراط . ومضى على الطريقة الأفلاطونية في الحوار حيث يجيب المحاور وتتضح عدم دقة الإجابة ، ويظل المتحاوران هكذا يدخلان التعديل والتنظيم حتى يستقيم المعنى ويتضح . لأن أفلاطون يهدف إلى اكتشاف العنصر المشترك بين الأشياء الجميلة أو تحديد فكرة الجمال التي بها تكون الأشياء جميلة ، ولعل نظريته المعرفية كانت معيناً له في ذلك . إذ إن نظرية المعرفة عند أفلاطون تتميز عن نظرية أستاذه سقراط بأنها معرفة لا تقتصر على المعرفة الخلقية فحسب ، بل استطاع أفلاطون أن يمتد بها لتشمل الأخلاق والطبيعة والسياسة والفن . ومدخل النظرية المعرفية عنده هي تلك العبارة التي سوف نطبقها هنا على الجمال ، وهي أن «المعرفة تذكر» . وبذلك يطرح السؤال التالي نفسه : تذكر ماذا ؟ ومن ذا الذي يتذكر ؟ ومن شقى السؤال يتضح أن طرفي أو قطبي المعرفة هما موضوع المعرفة ، والذات العارفة ، ثم المنهج المعرفي الذي تتوصل به الذات للوصول إلى المعرفة ، وموضوع المعرفة هنا سيكون هو الجمال ، والذات العارفة هي الذات المحبة لرؤية الجمال (الفنان الصادق) ، والمنهج الذي سيربط بينهما هو الحب الذي يترقى بالنفس على نحو جدلي من الجمال الحسي إلى الجمال في ذاته . وذلك لأن أفلاطون قد رفض في نظريته المعرفية الاعتماد على الحواس لعدم قدرتها على الحصول على معرفة تتصف بالثبات والوحدة والإطلاق ، وذلك لأن المعرفة الحسية ما هي إلا معرفة للوهم وليست معرفة لجوهر الأشياء .

وفى ضوء ذلك رفض فن عصره ؛ فهو فى نظره فن يحاكي المحسوس المتغير ، المتعدد ، النسبى ، وهو محاكاة للمحاكاة فالرسم حين يرسم سريرا أو سكتينا ، يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير فى ذاته أو السكين فى ذاته أو المثل eidolon^(١) .

والمحاكاة عند أفلاطون من أصعب المصطلحات التى يستخدمها فى جمالياته ؟ وذلك لأن دلالتها تتسع وتتفاعل باستمرار مع تطور الديالكتيك حيث يتحول إلى معان ومتراقات قريبة لمعناه مثل المشاركة Methexis (Participation) والتشابه homoiosis (likeness) والشبه Paraplesia (likeness)^(٢) . كما أنها تنقسم إلى محاكاة حقيقية ومحاكاة مزيفة .

فالمحاكاة المزيفة هى ما تحاكي الواقع المحسوس من حيث إنها «شبه» مضلل أو مخادع ، وقد قدم أفلاطون نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن doxa وتتمثل فى فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلى أو الدرامى ، من حيث إن فى هذين الفنين خداعا وإيهاما بأن المظهر هو الحقيقة .

أما المحاكاة الحقيقية فهى صنعة ذلك الفنان الذى يبحث عن المثل أو الصور التى سوف تظهر جميلة . فالفنون عند أفلاطون تجسد بدرجات متنوعة الكيفية الخاصة بالجمال ، وذلك مثل الفن الغنائى والمحمى فى الشعر . وقد قدم شعر بنديروس نموذجا takalon^(٣) ، وهذا الشعر الذى تتوافر فيه المعرفة الحقيقية للجمال ، أما بالنسبة لفن التصوير الجميل لديه ، فهو الفن الذى يحافظ على النسب والقياس .

ومن هنا يمكن أن ينتهى إلى أن شرط تسمية الفنون بأنها جميلة عند أفلاطون أن تمنحنا معرفة أو تساعدنا فى إحراز هذه المعرفة . أما تلك الفنون التى تقوم على الظن doxa أى عدم فهم المثل الخالدة ، وخاصة مثال الجمال فى الفنون ، فقد اعتبرها أفلاطون - فى الجمهورية - محاكاة المحاكاة ، فشكك فى قدرتها على توصيل أية معرفة ؛ ولذا وضع الشاعر فى المستوى السادس للمعرفة . وفى فايدروس وفى أيون فسر أفلاطون شعر هوميروس بأنه لا هو فن ولا هو معرفة ، لأنه لا يعرف ما يقول عن ما هو الصواب أو الخطأ^(٤) . أو بمعنى آخر لا يستطيع أن يتجاوز الجزئى المحسوس إلى الأصول الثابتة أو النموذج الأول .

Marce C. Berdsley : Aethetics from classical Greece to the present p. 35 .

(١)

The Encyclopedia of philosophy. Vol, 1 , p., 19 .

(٢)

Manroe C. Beardsly : oP. C. T. P, 39.

(٣)

The Encyclopedia of philosophy , Vol, 1, P.,

(٤)

ومن هنا نصل إلى المصطلح الرئيسى الثانى من مصطلحات أفلاطون وهو الجمال . وهو عنده الصفة التى تسرى فى الأشياء الطبيعية والفنية . وعلى الرغم من أنه يبدو أن هناك أنواعاً من الجمال ، تلك التى تظهر فى الناس والتمائيل وغيرها من الأشياء المتعينة Concrete فى هذا العالم الواقعى ، إلا أن هناك نوعاً واحداً من الجمال ، ألا وهو الصورة الأصلية للجمال ، وهو نوع لا يمكننا رؤيته بأعيننا بل نفهمه إدراكاً بالعقل وحده ^(١) . وعلى نفس الدرب المعرفى النظرى تصور أفلاطون فى محاورته المأدبة طريق النفس وهى صاعدة إلى مثال الجمال بواسطة الحب « eros » وذلك هو المنهج المقابل للرياضيات فى الجانب النظرى ، فبالحب وحده يبلغ الحب إلى كل ما هو خالد وإلهى .

فما طبيعة هذا الحب الأفلاطونى ؟

إنه من أبناء فيروس Paros أى الوفرة ، وبنيا Penia أى العوز أو الفقر ، ولذا فهو رقيق وماكر وحكيم ، غنى فى إمكاناته راغب فى إكمال طبيعته وإتمام صورته ^(٢) . أى أنه محب للمعرفة الجمالية على وجه الخصوص .

ولنتساءل كيف يأخذ الحب بيد المحبوب ليصل إلى محبوبه الخالص أى الجمال فى ذاته ؟ يصور لنا أفلاطون ذلك الطريق فى محاورته فايدروس حيث تتقدم النفس المحبة للجمال من جمال الجسد إلى جمال العقل إلى جمال المؤسسات والقوانين والعلوم فى ذاتها وأخيراً إلى الجمال فى ذاته ^(٣) .

وبذلك تتم الرؤية المباشرة للجمال ويرى المحب حقيقة الجمال ، وهذا هو الجدل الصاعد . ثم تعود الأرواح هابطة مشحونة بالرؤية الحقيقية للجمال ، فتروح بقوة الحب للجمال تدع فى فنونها المختلفة . ولكن ما هو الضامن لهذه المعرفة لحقيقة الجمال ؟ الضامن هو «التذكر» . ويرى لنا أفلاطون فى محاورته فايدروس أسطورة النفس المجنحة التى يشبهها بعرية ذات جوادين ، حصان أبيض وهو الأيمن ، رمز الشجاعة ، وحصان أسود هو الأيسر ، رمز الرغبة والشهوة ، يقودها حوذى هو العقل ، وهذه النفس تحلق فى العالم العلوى لتقوم برحلة معرفية سنوية يشبع فيها النظر برؤية «الجمال» ، وقد يضعف أحياناً دورانها حول المثال وتتقل فتضطر للهبوط وتتحول حركة النفس من تحليق إلى

Menrol C.Beardsly : Aesthetics from classical . Greece to the present P., 41

(١)

(٢) هوسمان : علم الجمال أو الإستيقا ، ص ١٤ . ترجمة د. أميرة مطر .

Menrol C.Beardsly : op. cit, P.,

(٣)

زحف، وتسكن في أى من الأجسام ولكنها تظل محبة للجمال ، وتتذكره عندما تلمع محاكاة للجمال على الأرض ، فتنتاب النفس أو المحب رجفة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره في اتجاه موضوع الجمال فيقدسّه تقديس إله ، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغير نتيجة للرجفة التي تنتابه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يدقاً فيؤثر الدفء في نفسه فينشط نمو الريش الذي يلف روحه فتلين منافذه ، لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من البزوغ ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة التي يمكن للنفس بواسطتها أن تطلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذي كانت تعيش فيه قبل سقوطها (١) .

الفن والأخلاق :

إذا كانت فلسفة أفلاطون تدور حول تحرير النفوس من أجسادها أو كهفها لتنتقل بواسطة العقل ، تحصل المعرفة الحقيقية سواء في المنطق أو السياسة أو الفن . فإنه لم يجعله تحرراً بلا قيود ؛ فشرط التحرر هو المعرفة ، والمعرفة هي الضامن الوحيد لأن يلعب من يحصلها دوره الصحيح في المجتمع سواء أكان الحاكم السياسي ، أو الصانع أو الفنان.

ولما كانت فلسفة أفلاطون فلسفة بناء ، بناء فرد وبالتالي بناء مجتمع ، فإنه حرص أشد الحرص أن ترتبط الفنون بالغايات الأخلاقية ، وذلك فسر الطبيعة الخاصة للمتعة الجمالية بجانبها السلبي والإيجابي ، فيقدر ما تعطينا الفنون استمتاعاً ولذة خالصين ، وذلك عندما تكون المتعة الجمالية من نفس نوع وجنس المعرفة الفلسفية ، فذلك هو جانبها الإيجابي ، أما جانبها السلبي فهو محاكاة أو تصوير - وخاصة في الشعر الدرامي - . لشخصيات غير نبيلة تسلك سلوكاً غير مرغوب فيه ، كالصياح والبكاء ، يفرى المستمعين بالانخراط في بكاء أو ضحك غير سوى ، ولذلك أدان أفلاطون هذه المتعة لما لها من تأثير ضار على سلوك الأفراد (٢) .

ولذا أمر أفلاطون في الجمهورية - أن تحذف قصص الآلهة والأبطال الذين يتصرفون بطريقة غير أخلاقية من برنامج تعليم الحراس (٣) . كما طالب أن يخضع الفن

(١) د. أميره مطر : فلسفة الجمال ، ص ٣٦ .

(٢)

(٣) أفلاطون : الجمهورية - ترجمة حنا خباز - ص ٤٧٢ .

للرقابة ولا تترك للفنان حرية الإبداع إلا وفقا للحقيقة ؛ والحقيقة هنا ليست إلا الحقيقة الأخلاقية^(١) .

وبذلك يبرز السؤال التالي : هل معنى ذلك أنه ليس للفنون دور في الحياة الثقافية ؟

لعل اهتمام أفلاطون الذي يصل إلى حد إصدار أمر بتكوين مجموعة رقابية من الشيوخ على الإبداع الفني يكشف لنا عن إيمانه العميق بخطورة الدور الذي يمكن أن تقوم به الفنون في تشكيل وتكوين الوجدان الإنساني ، وذلك لأن النفس الفاضلة عنده هي تلك النفس المتوازنة التي يقودها الحوذي ، وهو «العقل» ، مسيطرا على جماح كل من الرغبة والشجاعة في معادلة متوازنة ، تؤدي بالفرد إلى التكامل والقدرة على أداء مسؤوليته الاجتماعية والثقافية في الجمهورية ، وفقا لقانون العدالة والعقل من خلال فن له طبيعة خاصة .

ومن هنا ننتهي إلى أن الفنان الصادق عند أفلاطون هو ذلك المحب العاشق للجمال الذي يتوق شوقا لمعرفة ، أما العمل الفني فهو ذلك العمل المحاكي لمثال الجمال حتى وإن كان يصور محسوسا جزئيا فلا بد أن يعود لنموذجه الأصلي . وأما عملية التدقيق - في ضوء ذلك - فما هي إلا العنوى التي تستثير في المطلق دعوى الفضيلة والسلوك الخير ، ذلك لأن الفنان عند أفلاطون مسئول مسئولية اجتماعية عن نشأة أفراد الجمهورية على أساس من الفضيلة ، التي يصورها من خلال قصص الأبطال والآلهة في سلوكهم الحميد ، وهي عنوى تختلف عن عنوى تواسوى من حيث كونها تعتمد على الكيف ، لأنه ليس «الكل» يستطيع أن يصل إلى المعرفة الجمالية . إلا أن ذلك يؤدي إلى نقيضه وهو أن موضوع العمل الفني الحقيقي لا بد أن يبتعد عن الواقع ليحاكي مثال الجمال في ذاته ، والمثال ماهو إلا صورة مجردة ، عناصرها هي النسب والهارمونية والتماثل والقياس ؛ وبذلك فهي لا تتحرى على موضوع واقعي ، فكيف ينادى أفلاطون بأن يمثل الفن موضوعات واقعية وأن يكون لها رسالة اجتماعية وأخلاقية .

في الحقيقة أن هذه النقيضة يمكن حلها إذا ما وضعنا أمام أعيننا محاولة أفلاطون إقامة «جمهورية مثالية» واقعية في الآن نفسه ؛ لأن جوهرها هو إضافة المعنى والجمال على العالم الذي نعيش فيه ، وهدفها إنقاذ الإنسان وتحريره ؛ فليست مشكلة أفلاطون الخلاص

من عالم الواقع والهروب منه بخيالات وأوهام ، بل أراد أن يجسد الفرد قيما عليا ، وعليه أن يختار أن يحيا عالما بلا معنى وبلا شكل أو نظام ، أو أن يرتفع إلى عالم ذي معنى وشكل ودلالة يحكمه الفكر والعقل . فهما إذن مستويان لوجود واحد يحياه الإنسان مرة منساقا مع الأشياء تحركه الأحداث المتغيرة كيفما تشاء ، ومرة يوجه ويقود ويحدد بالمعرفة والعقل شكل الأحداث .

فلسفة الفن عند أرسطو

لعل التركيز الذي تم على أن كتاب فن الشعر هو المصدر الأساسي للنظرية الجمالية عند أرسطو قد أدى إلى كثير من القصور في فهم النظرية على وجهها الصحيح ، فهو حقيقة قد أحدث تأثيرا عظيما في الدراسات الجمالية ، وإن كنت أظن أنه تأثير نقدي أكثر منه جمالي . ولكن إذا كنا نرغب بالفعل أن نحيط بنظرية جمالية لدى أرسطو فعلى أن نضع في اعتبارنا نظريته في النفس وأراءه الميتافيزيقية والأخلاقية ، فإراؤه هذه كلها تسرى في مفهومه للجمال مما يؤدي إلى خصوصية كبيرة يصعب أحيانا تحديدها في حدود معينة ، وأحيانا أخرى تثير الارتباك والميرة حول النقطة التي يتعين علينا أن نبدأ من عندها .

وعلى كل فإنه إذا نحن التفتنا إلى المعنى الذي يقصده أرسطو من مفهومى الطبيعة والنفس فقد نفهم الكثير عن نظريته الجمالية . فالطبيعة عند أرسطو هي الطاقة التي تعمل في اتجاه الغاية ؛ فالطبيعة تعمل على إيجاد الأشياء وفقا لخطوة أو غرض . والنفس ليست جوهر أو روحا ولكنها مبدأ الحياة ؛ فهي كمال أول لجسم طبيعى إلى ذى حياة بالقوة . والكمال الأول أو «الانتلخيا» هو أولى درجات التحقق الفعلى لذلك الجسم الذى يتضمن إمكانية الحياة . فالفن والطبيعة - كما يقول أرسطو - هما القوتان الأليان الرئيسيتان في العالم ، والاختلاف بينهما هو أن الطبيعة تحتوى على مبدأ الحركة في ذاتها ، بينما من الفن تكتسب الأشياء صورها الجميلة بواسطة تلك الحركة التى تحدثها روح الفنان لإيجاد الأشياء الجميلة . فالفن يناقش الطبيعة من حيث كونه أيضا قوة مشكلة ^(١) « Patterned energy » وفق غرض أو تصميم ما Plan .

في ضوء ذلك نقول إن الغاية هي المقولة الهامة في فلسفة أرسطو ، حتى إننا لنستطيع القول بأن كل فلسفة أرسطو هي فلسفة الغائية ، وهي التى بموجبها يقارن ما بين الفن والطبيعة في أن كليهما قادر على التشكيل ومنح الأشياء صورها العضوية وفقا لغرض أو غاية . ولكن إذا كانت الطبيعة هي هذه القوة العمياء التى تشكل الأشياء الطبيعية بواسطة تلك الحركة الأولى التى يدفع بها المحرك الأول ، فإن الإنسان هو القادر بواسطة تلك النفس الواعية فيه (وقد تناول أرسطو النفس على كل المستويات فهو يعرفها ويحلل عناصرها ، ويتحدث عن أنفعالاتها ، وتجاوب هذه الانفعالات مع البيئة المحيطة ومنها القدرة على التشكيل الفنى) على الإيجاد أو الصنع Poieses . ولقد ورد مصطلح الصنع في كتاب الشعر بالمعنى الضيق أى المحاكاة ، بوصفها تمثيلا للأشياء والأحداث ^(٢) .

Gilbert and Kuhn : A. history of Aesthetics PP. 62 - 63.

The Encyclopedia of philosophy . Vol. 1 , P. , 20.

(١)

(٢)

ولما كانت عبقرية أرسطو - برغم تأثيره الشديد بآراء أستاذه أفلاطون - لا تكمن فى تقديمه تميمات ميتافيزيقية قد تتعارض مع أفلاطون ، بل تكمن فى اختبار عينات أدبية بنفس الطريقة التى اختبر بها النماذج البيولوجية عندما ألف كتابه عن الحيوان ^(١) . ولقد اختار الشعر وخاصة المأساة لتكون الجانب التطبيقى لنظريته فى المحاكاة . ولذا أطلقنا على نظريته «فلسفة الفن» ، لأنه ينطلق من الفنون المعاصرة له ويستقى منها مبادئ الفن الجميل أو التعبير الجميل .

فالمحاكاة عند أرسطو ليست فعل آليا ، وإنما هى إلهام خلاق به يستطيع الشاعر أن يوجد شيئا جديدا على الرغم من أنه يستخدم ظواهر الحياة وأعمال البشر ، التى تتسم بالجدية والكمال ، فى لغة منمقة مع استخدام كافة أنواع الزخارف الفنية . وعلى الشاعر فى محاكاته عند أرسطو ألا يقص ما حدث لكن ما قد يحدث . وبذلك فالمحاكاة تختلف فى موضوعها عن التاريخ الذى يحاكى الجزئى ، ومن ثم فإنه فى الشعر تكون الاستحالة المحتملة أكثر استهواء على القبول من الاحتمال غير المصدق . والمحاكاة أو فن الشعر يعود لدافعين طبيعيين فى الإنسان :

الأول : أن الإنسان حيوان يهوى التقليد ويشعر بمتعة المحاكاة التى تصل به شيئا فشيئا أن يتعلم أن منها معرفة ، كأن يدرك مثلا فى بداية أمره أن هذه الصورة صورة «كذا» ، أو يشعر ببهجة المحاكاة عندما يحاكى الفنان ما قد كان ينفر منه فى الواقع مثل الجيفة . ولكن ما يضيفه من روحه وما يثيره من انفعالات يؤكد - كما يذهب أرسطو - القيمة الجمالية فيها ^(٢) . وهو بهذا يكون أول من حاول فصل القيمة الجمالية عن القيم الأخلاقية والاجتماعية ، ويعارض بذلك أستاذه أفلاطون فى أن الفن لابد أن يصور كل ما هو جميل . فالمحاكاة عنده محاكاة جميلة لى موضوع قبيح أو جميل .

ثانيا : أن الإنسان يستمتع بما يقدمه الفن من تناسق وإيقاع .

ولقد اهتم أرسطو بالشكل المنطقى للمحاكاة . فهى حدث له طول ناسب ، وهى حكاية كاملة لا مجموعة من الأحداث العارضة ، لها بداية ووسط ونهاية . ولذا تختلف

(١) فرنون هول - موجز تاريخ النقد الأدبى - ترجمة د. محمد شكوى مصطفى - 1، عبد الرحيم جبر - ص ١٦ .

Monroe C.Bardsley: Aesthetics from Classical Greece to the present. P., 59

(٢)

عن المأساة في الحياة الواقعية ، كما اهتم أيضا بالشكل الأخلاقي للمأساة حين وصف البطل بأنه رجل ليس شريرا كل الشر ولا خيرا كل الخير ، فهو في منزلة بين هاتين المنزلتين ، ولكنه يتردى في هوة الشقاوة ، لا للؤم فيه أو خساسة بل لخطأ ارتكبه . ويرى أرسطو أنه يجب أن يكون شخصا ذائع الصيت إلى حد كبير وموسرا ؛ شخصا مثل أوديب Oedipus^(١) .

ثم يصل إلى الشكل الشعوري أو الوجداني للمأساة الذي يرى أنه يتحدد فيما يحدثه فينا الخطأ التراجيدي للبطل من شعور بالشفقة والخوف ، وما يؤديانه من حالة من التطهير للمتلقي .

وقد أثار هذا المصطلح تفسيرات كثيرة بين النقاد ، صار كانه نظرية أضيفت لأرسطو ؛ نظرية ليست خاصة بالمتعة المباشرة للتراجيديا فحسب ، ولكن خاصة بتأثيراتها السيكولوجية العميقة . ولقد تعددت معاني التطهير ، فمن قائل بالمعنى العلاجي للانفعالات بالتخلص منها عن طريق الدواء العقلي أو معالجة الداء بنفس الدواء . ومن قائل بالمعنى الديني الذي كان واضحا في طقوس الديانة اليونانية . وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية في كتابه السياسة فذكر ما تحدثه من حالات من الجنون الصوفي يعقبها تطهير وهذو^(٢) .

وفي الواقع كان من الممكن لأرسطو أن يكون على أرض أكثر صلابة لو أنه نادى - متمشيا مع تركيزه على الشكل - بأن المأساة الحقيقية تعطي «شكلا» لمشاعرنا ، ومن ثم فهي «تضبطها» وتجعل منها شيئا بعيدا كل البعد عن المشاعر الخطرة المبعثرة التي كان أفلاطون يخشاها^(٣) .

ولعل هذا يؤكد ما قلناه في بداية حديثنا عن أرسطو من أهمية الاهتمام بنظرية النفس عنده ، فالنفس ذلك المبدأ الحيوي للجسم والمؤدي لفاعلية الإنسان بوصفه كائنا متحققا من ناحية أخرى ، لابد أن تكون دائما في حالة متوازنة حتى تتحقق لها القدرة الإبداعية . والفنان هو تلك الحالة الخاصة من الإنسانية القادرة على إخراج ما في الإنسان بالقوة ونقلها إلى الفعل في أشكال وصور جميلة ، وحالة التطهير هي تلك الحالة التي

(١) أرسطو : فن الشعر - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي . ص ٣٥ .

(٢) د. أميرة سطر : فلسفة الجمال . ص ٦٨ .

(٣) فريون هول - موجز تاريخ النقد الأدبي - ترجمة د. محمد شكرى مصطفى . ١ . عبد الرحيم جبر ص ١٨ .

تتصهر فيها الانفعالات بنسب متساوية ؛ ومن ثم تتحقق التوازنات للنفس الإنسانية ؛ وذلك بإطلاق الزائد من الانفعالات أو إيقاظ الخامد منها .

ومن هنا ننتهي إلى ملاحظة تدعم فكرتنا عن ضرورة النظر إلى الفن عند أرسطو في إطار فكرته عن النفس ؛ ذلك لأن الفن عنده - وخاصة في التراجيديا - إنما يلعب دورا أساسيا ومباشرا في الحفاظ للنفس على توازنها ، وذلك بتخليصها أو (تطهيرها) من الانفعالات التي يكمن ضررها في تأثيراتها السلبية على العقل مباشرة ؛ فانفعال الخوف موقف «مثل» للنشاط العقلي أصلا ، كما أن انفعال الشفقة «مبدد» للموضوعية ونزاهة التفكير ؛ ومن ثم فإن حرص أرسطو على أن تتطهر النفس من هذين الانفعالين بالذات ، هو أمر لا يصادف فيه العقل ما يشله أو يحيد به عن النزاهة . ولذلك كان الفن عند أرسطو وسيلة وليس غاية ؛ فهو وسيلة لكي ينشط الجانب العقلي من النفس في جو ملائم لا يسلب فيه الخوف القدرة على التفكير ولا تحيد فيه الشفقة بالعقل عن الموضوعية والنزاهة ، فلقد أخذ أرسطو بفكرة الترويح والتسرية كأساس في وظيفة الفن بما يكفل صفاء العقل وإطلاق طاقاته .

الفن والجمال في الاسلام

الفن والجمال فى الإسلام

مقدمة :

جاء القرآن منهجا لحياة الإنسان المسلم فى مستوياتها المختلفة ، وفى تنوع خبراتها ، ولما كنا قد أوضحنا أن المدخل الجمالى هو بداية كل الحضارات التقليدية فى تفاعلها بالوجود والتفاعل مع الوجود . فالجماليات مقدمة لازمة للإنسان الحضارى وقاعدة انطلاق طبيعية له . إنها تحقيق كبير ينمى النزعة التوليدية التى تدفع بالنفس إلى كمالات العطاء الحضارى ^(١) . فلقد جاء القرآن شكلا ومضمونا ليحث الإنسان العربى على المشاركة الإبداعية فى الحضارة الإنسانية . ولقد كان العنصر المحرك لهذا الإبداع هو لغة القرآن ، من حيث خصائصها التكوينية التى تنشأ من مصدر ثلاثى يتشكل عن طريق النطق والإضافات واللاحق والإبدال وغيرها ، صيغا لا حصر لها ، ومن حيث مضمونها الذى يحث على النظر والتأمل فى الكون لاستكناه جماله للوصول إلى محبة مبدع هذا الجمال ؛ فالجمال سبب من أسباب حب الخالق كما يقول الغزالي فى كتابه إحياء علوم الدين . ومن هذه الآيات التى لا حصر لها قوله تعالى : « وهو الذى أنزل من السماء ماء فأخرجنا به نبات كل شئ ، فأخرجنا منه خضرا نخرج منه حبا متراكبا ، ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من أغواب والزيتون والرمان مشتبها وغير متشابه ، انظروا إلى ثمره إذا أثمر وينعه ، إن فى ذلك لآيات لقوم يؤمنون ^(٢) » . وكذلك : « إنا زينا السماء الدنيا بمصابيح وحفظا ، ذلك تقدير العزيز العليم ^(٣) » . وكذلك قوله تعالى : « أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيناها ومالها من فروج ^(٤) » . هذه الآيات وغيرها ألهمت الإنسان المسلم ، فقيها ، وفيلسوبا ، وفنانا ، رؤية خاصة للكون تحدت فى النظريات الجمالية التى قدمها رجال

(١) محمد أبو القاسم حاج حمد - العالمية الإسلامية الثانية - دار المسيرة . ص ٢٢٢ .

(٢) سورة الأنعام : ٩٩ .

(٣) سورة فصلت : ١٢ .

(٤) سورة ق : ٦ .

الدين والفلاسفة والمتصوفة المسلمون وحققتها الفنان في الفن الإسلامي ، الذي يعترف له العالم بخصوصية فريدة ، يقول جارودي في كتابه القيم «وعود الإسلام» : «إن نظرة واحدة ، وإن كانت سطحية ، على الشواهد الكبرى للفن الإسلامي في العالم ، تكشف عمق وحدته وأصالته ، فإما ما كان الحيز الجغرافي المقام فيه الأثر أو غايته فإننا نحس بأننا نعيش فيه التجربة الروحية نفسها ^(١) . وفي الواقع أن التجربة الروحية تأتي أساسا من الجوهر الإسلامي الذي يتحدد في التقرير بأن لا إله إلا الله ، وبالتالي فإن الوعي بالوحدة إنما هو المقصد المستهدف من وراء كل مسعى ، فإن المسلمين يحيطون أنفسهم بكل ما من شأنه أن يذكرهم بالله ، فإن كل شيء داخل هذه الأمة يأخذ وجهته نحو الله ^(٢) . وذلك يفسر الخصوصية الفريدة للفن الإسلامي في بعده عن الصور أو التجسيد ، وليس التحريم كما يشاع ، فما من نص في القرآن يحرم الصور ، إلا أن العقيدة في جوهرها الإسلامي تقتضي ألا ينصرف تأمل المؤمن قط عن الوحدة الإلهية ، ولذا تميز الفن الإسلامي بهذا الحيز «الفارغ» ، الذي يعني أن الله في كل مكان ، ولكنه لا يرى في أي مكان ^(٣) .

ولذا عبر المتصوفة في شعرهم عن هذا المعنى ، يقول فريد الدين العطار في منطق الطير : «ما العالم إلا طلسم .. الله هو كل شيء ، والأشياء التي يمكن أن تراها ليست سوى علامة عليه ولغة له ، اعلم أن العالم المرئي والعالم اللامرئي هما هو نفسه . ليس ثمة إلا هو ، وما هو موجود ، إنه هو . ولكن العيون عمياء وإن كان العالم مضاء بشمس باهرة فإذا توصلت إلى إدراكه فقدت الحكمة ، وإذا رأيته تماما فقدت نفسك ^(٤) » .

ويتميز كذلك الفن التشكيلي الإسلامي بنفس المضمون ، ففن الأريستو ينبنى على قوانين عدم التطور non development والتكرار repetition والتماثل Symmetry وقوة الدفع أو الزخم momentum ، وأول هذه المبادئ هو المبدأ الخاص بنفى أو إنكار الطبيعة التي قانونها هو بالتأكيد قانون التطور أو الحركة ، مروراً بمراحل متتالية متعاقبة من النمو تقضى إلى النضج أو النمام ، ولما كان الإسلام إنما يبدأ بإنكار وجود شيء سوى الله ، فذلك نجد أن النمط العام للفن الإسلامي والأسلوب واللغة والفكر إنما تبدأ جميعا بسلب أو

(١) روجية جارودي - «وعود الإسلام» - ترجمة نوبان قرقوط . ص ١٤٤ .

(٢) Ismail R. A Feruquia : Islamic culture and History in Islam Major world Religions P. 69 .

(٣) روجية جارودي - «وعود الإسلام» - ترجمة نوبان قرقوط . ص ١٤٦ .

(٤) روجية جارودي - المرجع السابق ص ١٦١ .

نفى الطبيعة بوصفها محكا أو معيارا وثائى المبادئ جميعا التى بنى عليها فن الأريستو هو مبدأ التكرار . وثالث المبادئ هو التماثل ، والطبيعة لا هى بالتكرارية ولا هى بالتماثلية ، فإن أوراق نفس الشجرة ربما كانت فى الظاهر تشبه بعضها البعض إلا أن كل واحدة منها تختلف عن الأخرى وتغايرها ، وهذا هو الحال أيضا بالنسبة للتماثل ، ومن خلال هذه العناصر السابقة ينبثق المبدأ الرابع لفن الزخرفة الإسلامى ، ذلكم هو المبدأ الخاص بالزخم أو قوة الدفع والحركة القائمة بين نمط شكلى متكرر والآخر إلى ما لا نهاية ^(١) . وبذلك فإن الفن الإسلامى ينكر من خلال العناصر الثلاثة الأولى المذهب الطبيعى ، ويؤكد على وحدانية الله ولانتهائيته من خلال العنصر الرابع . ويكل العناصر يصل إلى الجمال الحق والتام وهو الله تعالى . (الوحة رقم «٣»)

ولعلنى لا أستطيع أن استقيض فى الحديث عن الفن الإسلامى أكثر من ذلك ، فهناك الكثير الذى يمكن أن يقال عن جماليات الفن الإسلامى فى كل أنواعه ^(٥) . فنحن هنا مقيدون بالتأريخ لنظريات الفكر الجمالية لهذا الفن ، ولكن قبل أن نختار النماذج النظرية يمكن أن نقول إن الحديث عن الجمال ، مفهومه وطبيعته ، وجوهره ، والفن ونماذج ، من الكثرة عند المسلمين بحيث إنها تستحق دراسات مستقلة حتى يتبين عمقا وأصالتها .

ولذا فإننى أميل أولا لعرض بعض الخصائص والسمات العامة التى تحكم الفكر الجمالى الإسلامى موضحة جوهر ما يدور حوله ذلك الفكر فى عموميه . ففي الواقع أننا قد لاحظنا خلال قراءتنا المتعددة أن «الله سبحانه وتعالى» لا يمثل عند المسلمين الوحدة الخالقة فحسب ، بل هو أيضا الوحدة الأكسيولوجية أو القيمية ، حيث إنه ملتقى القيم كلها من حق وخير وجمال ، ومن ثم طرحته هذه النظرة القيمية وجها آخر لله ، يتمثل فى إبراز الطبيعة القيمية Valutive أو المعيارية Normative لله الواحد ، فكما هو خالق الوجود ، فهو مبدع كل جمال .

ثم إن هناك أهمية خاصة - عند المتحدثين عن الجمال من الإسلاميين - لإبراز قيمة الجمال من حيث هو الطاقة المحركة للنفس الإنسانية من خلال فعل الحب لله ، من حيث كونه موضوع الجمال . فإله جميل يحب الجمال - كما يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم - وبذلك فالله الواحد الأحد هو :

Ismail R. AlFaruqi : Islamic Culture and history . PP. 71 - 72.

(١)

(٥) المؤلفات بحث خاص ومستقل عن فلسفة فن التصوير الإسلامى منشور فى حواصلى كلية البنا - جامعة عين شمس.

١ - موجد الخلق .

٢ - مبدع الجمال .

وبذلك نلاحظ التداخل أو التكامل بين الخلق والإبداع في الذات الإلهية . ومن هنا تتضح طبيعة الفن الإسلامي وخصوصيته - كما أوضحنا مسبقاً - بمعنى أنه إذا كان هناك محبة وعشق لجمال الله ، فإن الحب والعشق يميل بالنفس إلى الرغبة إلى إبداع الجمال أو فعله (*) في شيء ما ؛ كلمة أريسك معمار ، موسيقى ، وبذلك فالفن - في الرؤية الإسلامية - سبيل للوصول إلى الله من جماليات الكثرة إلى وحدة مبدعها ، وهذه الخصوصية لمفهوم الجمال وطبيعة الفن الإسلامي تبرز عدة نتائج :

١ - إلقاء ضوء جديد على قضية المعيار الجمالي بين الذاتية والموضوعية ، فالجمال موضوعي في الرؤية الإسلامية .

٢ - إبراز دور هذا الفن من الناحية التربوية للنفس الإنسانية من خلال ترقيقها من المتناهي إلى اللا متناهي عن طريق مخالف للفن اليوناني ، حيث إنه وضع الإنسان باستمرار في الحضور الإلهي ولكن دون نزعة بروموية متعدية ، فهي نزعة مثالية بشرية فرضت على نفسها عدم العلو أو التعالي ، وقد يرى الكثيرون أن هذا تقييد أو تحديد ، وهو بالتأكيد كذلك إلا أنه تقييد أو تحدّد بقيم متعالية تتشأ عن اللاتناهي . إنه تقييد بقيم «تري» و«تستقيم» على نحو أفضل بالوقوف أمامها وجها لوجه أكثر من التلاحم معها أو الاندماج فيها ، فيتحوّل برومئوس إلى إنسان متمتع إلى الأبد بالرضا عن النفس^(١).

٣ - تقديم نظرية في الإبداع الفني تقوم على مبدأ المماثلة لله سبحانه في لا تناهيه ووحدانيته ، وخاصة فن الأريسك ، ذلك الفن الذي يخلع الوحدة على الفنون الإسلامية بصرف النظر عن الشرط التاريخي أو الجغرافي للعقيدة الإسلامية . فالأريسك هو تصميم يتألف من العديد من الوحدات أو الأشكال التي تترايط وتتداخل معا على نحو من شأنه أن يحمل المشاهد على أن يتحرك منتقلا في كل الاتجاهات من شكل أو وحدة إلى شكل آخر أو وحدة أخرى ، وفي الحقيقة يكون الشكل أو الوحدة تامة

(هـ) فضلت استخدام كلمتي إبداع وفعل الجمال للتمييز بينهما وبين الخلق الإلهي .

(1) Ismaïl R. al , Faruqui : Islam and Art , P. 109 .

ومستقلة بذاتها ، شأنتها شأن أى بيت شعر من الشعر العربى التقليدى ، إلا أنها موصولة بالشكل أو الوحدة التالية لها . وكلما ترابطت الأشكال فإن ذلك يفرض الحركة والوضوح والإيقاع ؛ تلك الحركة التى تولد قوة دفع تيسر على العقل إنتاج «فكرة الغلة» ، كى يتولى الخيال إتمامها ، بمعنى أن يخلق بعيدا فيما وراء النطاق المادى الذى يكون حاجزا دائما بيننا وبين اللانهاى^(١) .

٤ - تقديم نظرية فى الخبرة الجمالية جوهرها حدس الذات المتأنقة لحضور الذات الإلهية (الموضوع) فى العمل الفنى بدافع الحب .
فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدي :

ولأبى حيان التوحيدي نظرات جديرة بالاعتبار فى الفن والجمال والنقد ، ولعل أول عربى وضع علم الجمال العربى مأخوذاً عن آراء معاصريه ، ومدبجا بأسلوبه^(٢) ويعرف أبوحيان العمل الفنى بأنه مهارة إنسانية تتم بالأيدي وليس بالعقل وحده ، فالإنسان وحده هو الذى وهب البديهة والعقل ومتابعة الأيدي لما تلهم به النفس . وإذا فالإبداع عند أبى حيان يقوم على البديهة والإلهام ، ثم على العمل المسئول المثقف^(٣) ؛ وذلك لأن الإنسان عند أبى حيان التوحيدي هو الحيوان القادر على إبداع الجمال وتقويقه لأنه ، يرى أنه إذا كان الناس قد اعتادوا تمييز الإنسان عن الحيوان بعقله أو نظره فقط ، فإن أبى حيان يميزه بسمة أخرى هى الحاسة الفنية أو القدرة على تنويع الجمال . يقول على لسان أستاذه أبى سليمان : إن الإنسان متميز عن الحيوان بالأيدي لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس^(٤) .

كذلك يرى أبو حيان أن الفن يحاكي الطبيعة الإلهية المنشأ وينسخها . ويذكر على لسان مسكويه أن الطبيعة فوق الفن وأن الفن دون الطبيعة ، وأن دور الفن التشبيه بالطبيعة . وليس بمقدرة الفنان أن يتجاوز ذلك مدعيا إكمالها . وتكمن قوة الطبيعة فى أنها إلهية ، أما الفن فهو بشري مستخرج من الطبيعة . وليس بمقدرة أية قوة بشرية أن تتساوى مع قوة إلهية ، إلا عن طريق التشبيه والتقريب^(٥) . إلا أن أبى حيان يعود فيرى أن أفضلية الطبيعة

Ismail R. al . Faruqi : Ibid, P. 102.

(١)

(٢) د. عفيفي يونسى : فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدي . ص ١٢ .

(٣) د. عفيفي يونسى : المرجع السابق . ص ٢٥ .

(٤) د. زكريا إبراهيم : أبوحيان التوحيدي . ص ٢٧ .

(٥) د. عفيفي يونسى : لفلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدي . ص ٢٩ .

على الفن ليست ثابتة ، فإن للحس دوره فى تعديل وتحوير الطبيعة ، لأن الأشياء لا يمكن أن تتماثل بالإطلاق ، ولذا فهو يعرض للرأى المقابل بأن الطبيعة تحتاج الفن أيضا ، أى الصنعة ، وهو بذلك يعان عن مبدأ إستيطقى هام يتضح فى النص التالى :

«فلقد سمع التوحيدى وأبو سليمان يافعا يغنى ، فترنح الأصحاب وتهادوا ، وطربوا ، وقال أحدهم دلو كان لهذا من يخرج ويغنى به ويأخذه بالطرائق المؤلفة والألحان المختلفة ، لكان يظهر أنه آية ، ويصير فتنة فإنه عجيب الطبع بديع الفن»^(١) .

وذلك يوضح أن الصناعة أو الفن تستملى من النفس والعقل وتملى على الطبيعة . وقد صرح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، ولكنها تقبل آثارها ، وتمتثل أمرها ، وتكمل يكملها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها . ويضرب أبو حيان مثلا لفاعلية النفس الفنانة فى الطبيعة فيقول إن الموسيقى إذا صادف طبيعة قابلة ، وصادرة مستجيبة ؛ وقريحة مواتية ، وآلة منقاد ، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا ، وتأليفا معجبا أعطاها صورة معشوقة وحلية مرموقة . وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة^(٢) .

وهكذا يفسر أبو حيان طبيعة الإبداع الفنى النوعية بإبراز العلاقة القائمة بين الطبيعة والصناعة (الفن) فى نفس الفنان المبدع . ويطلق أبو حيان تلك النظرية الجمالية (كناقد) على فن البلاغة فيقرر أنه وإن كان لابد للأديب من طبيعة جيدة ، ومزاج صحيح وسليقة سليمة ، إلا أنه لابد له أيضا من صناعة متقنة ، وإلمام جيد ، ودراسة طويلة الباع . يقول : إن البلاغة هى الصدق فى المعانى مع انتلاف الأسماء والأفعال والحروف ، وإصابة اللغة ، وتحرى الملاحظة المشاكلة ، برفض الاستكراه ، ومجانبة التعسف^(٣) .

كذلك يطرح أبو حيان التوحيدى مسألة الجمال والتذوق الجمالى وشروطه فى كتابه الهوامل والشوامل فيقول : ما سبب استحسان الصورة الحسنة ؟ ثم يتساءل ، أهذه كلها من آثار الطبيعة ؟ أم هى عوارض النفس ؟ أم هى من نواحي العقل ؟ أم من سهام الروح ؟ أم هى خالية من العلل جارية على الهذر ؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة ، والأحوال المؤثرة على وجه العبث ، وطريق البطول ؟ ويوضح هذا النص أن أبا حيان مهتم

(١) د. عفيفى بهنسى : المرجع السابق . ص ٢٠ .

(٢) د. زكريا إبراهيم : أبو حيان التوحيدى . ص ٢٧٧ .

(٣) د. زكريا إبراهيم : المرجع السابق . ص ٢٧٨ .

بالتعرف على الأصل في التنوق الجمالى ، وهل هو مجرد ظاهرة طبيعية ، أم هو ظاهرة نفسية ، أم هو ظاهرة عقلية أم هو غير هذا كله .

ثم يقدم شروطا لهذا التنوق الجمالى فيرى أن تنوق الجمال يخضع لعاملين أساسيين :

الأول : هو اعتدال مزاج المتنوق ، فلا ينفر إلى الغريب المتطرف ، والشاذ المنحرف .

الثانى : تناسب أعضاء الشئ بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهياكل .

على أن أبا حيان يرى أن هذين العاملين لا يجتمعان في جميع الأحوال ، فالتنوق الفنى لا يتطلب شروطا سهلة ، بل هو معقد يحتاج إلى قوة إبداعية لدى المتنوق تساعد على الحكم الصحيح . هذه القوة الإبداعية هي نوع من الاعتدال بين المزاج والأعضاء والشكل واللون والحس^(١) .

مما سبق يتبين أن الإدراك الجمالى - عند التوحيدي - ما هو إلا انفعال نفسى بإزاء فعل النفس في الطبيعة التى تنظم صورة المادة . وهنا تقوم النفس بدورين : دور فاعل يجعل الطبيعة موافقة لرغبة النفس ، ويدور منفعل تقوم به النفس في عملية الإدراك الجمالى . ثم يحاول التوحيدي إظهار الطبيعة النوعية للانفعال الجمالى واختلافه عن الانفعالات النفسية الأخرى كأنفعال الخوف مثلا ، على الرغم من أن كلا منهما «تأثر وجدانى يطرأ على النفس من خلال فن الموسيقى مثلا ، فيرى أن النفس في تنوق الأصوات الموسيقية سواء منها الطبيعية كالغناء أو الآلية تستقبل الاقتراعات متداخلة بعضها في بعض بنسب معينة أو هي تستقبل هذه الاقتراعات منفردة أو مجتمعة ولكنها غير متداخلة . ومن المؤكد أن النفس في الحالين تستقبل نوعين من الاقتراعات الصوتية ، واحد مختلط وآخر مجرد ، والاقتراعات المختلطة المنتاسبة إما أن تكون زائدة أو ناقصة ، أو أن تكون معتدلة . والنفس تميل إلى الاعتدال دون الزيادة .

(١) د. عفيفي يهنسى : فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي ص ٦٧ ، ٦٨ .

الجمال والفن عند الغزالي

بحث الإمام الغزالي في كتابه «المحبة والشوق والأنس والرضا» من المجلد الرابع لإحياء علوم الدين «الجمال» من حيث كونه مرتبطاً بالمحبة ، فالجمال دافع للحب وسبب من أسبابه ، إلا أن الحب المرتبط بالجمال لا ينتظر من ورائه فائدة ولا منفعة ، فالإحساس بالجمال ، عنده كما عند كانط - منزّه عن الغرض Disintrested . يقول : أن يحب الشيء لذاته ، لاحظ ينال منه وراء ذاته ، بل تكون ذاته عين حظه . وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بنوام . وذلك كحب الجمال والحسن . فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال ، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة ؛ واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها . ولا تظن أن حب الصور الجميلة لا يتصور إلا لأجل قضاء الشهوة ، فإن قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصور الجميلة لأجلها . وإدراك نفس الجمال أيضا لذيدة ، فيجوز أن يكون محبوباً لذاته . وكيف ينكر ذلك والخضرة والماء الجاري محبوب ، لا ليشرب الماء . وتؤكل الخضرة أو ينال منها حظ سوى نفس الرؤية . وقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يعجبه الخضرة والماء الجاري والطباخ السليمة ^(١) .

ومن ناحية أخرى عدد الإمام الغزالي الأشياء الجميلة كالفرس الجميل والثوب الجميل ، والإناء الجميل والصوت الجميل ، وما إلى ذلك . وتساؤل الغزالي عن المبدأ العام المشترك بينها - كما تسأل أفلاطون على لسان سقراط في «هيباس الأكبر» - فما معنى الحسن الذي تشترك فيه هذه الأشياء . فلا بد من البحث عنه ^(٢) . ورأى أن هذا المبدأ يوجد في «الصور الجميلة» التي تحقق كمال الشيء في ذاته وأدائه ، يقول : كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له . فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضراً فهو

(١) الغزالي : إحياء علوم الدين - المجلد الرابع - ص ٢٥٦ .

(٢) الغزالي - المرجع السابق : ص ٢٥٧ .

فى غاية الجمال ، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر. فالفرس الحسن هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عود وتيسر كرك وفر ، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها (١) .

هكذا يستيق الغزالى علماء الجمال المعاصرين وخاصة فى فن العمارة الذين تحدثوا عن أن الجمال هو ملاحة الشئ ووظيفته وأن الصورة الفنية لابد أن ترتبط بأدائها الملائم لما أبدعت من أجله . وكذلك وسع الغزالى من مفهوم الجمال ليشمل المعنوى أيضا ؛ إذ يقول : هذا خلق حسن وهذا علم حسن وهذه سيرة حسنة وهذه أخلاق جميلة (٢) .

وفى الواقع أن الجمال عند الغزالى مستويان : ظاهر ، وباطن . الظاهر يدرك بالحواس ، والباطن يدرك بالبصيرة . والاقتصار على تنوع مستوى واحد هو تصور من قبل المدرك ، وعدم بلوغه للتجربة الجمالية فى تمامها ، لأن التجربة الجمالية هى استيعاب كل أنواع المحسوسات الجميلة والنفاذ إليها بالبصيرة والقلب للوصول إلى المناسبة الخفية بينها وبين مبدعها ، وهى الحب الذى يميل بالمتلقى إلى الرغبة فى إبداع الجمال وتنويعه فى أكمل تحقق له ، بعد معرفته للخالق الواحد ، لأن المعرفة هى شرط المحبة والجمال . وبالتالى يمكن القول بأن الخبرة الجمالية عند الغزالى لون من ألوان المعرفة الإنسانية لذاتها وإخلاقها ، تتم بواسطة ما يسميه الغزالى «بالنور أو الحدس» ، بالإضافة إلى أن الخبرة الجمالية عنده - وخاصة خبرة السماع - تتجاوز بها النفس همومها وأحزانها ، فهى تحرك القلب وتبهجه وتؤثر فيه تأثيراً عجيبياً ، فمن الأصوات ما يفرح ومنها ما يحزن ومنها ما ينوم ومنها ما يضحك ويضطرب ، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزننا باليد والرجل والرأس (٣) وهو بذلك كأنه يهمس فى أذن شوبينهور الذى سيقول بعده بعدة قرون إن الخبرة الجمالية هى تجاوز للواقع الأليم .

أما نظرية الفن عن الغزالى فقد تحدثت فى الكتاب الخاص بـ «آداب السماع والوجد» فى المجلد الثانى من كتاب «إحياء علوم الدين» ، فبعد أن فند حجج المنع والتحريم

(١) الغزالى : المرجع السابق . ص ٢٥٧ .

(٢) الغزالى : المرجع السابق . نفس الصفحة .

(٣) الغزالى : - المجلد الثانى . ص ٢٤٢ .

للغناء والموسيقى ، وحد بين النفس السوية وتذوق الفنون والجمال ، قائلا : من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج^(١) . وكذلك رأى الفزالي أن القلب الإنسانى ينطوى على أسرار وأحوال ، وأن الألحان والأنغام هى التى تظهر تلك الأحوال ؛ وذلك من خلال التشابه الإيقاعى بين الأنغام الموسيقية والأحوال النفسية ، وحدد كذلك أنواعا من الموسيقى لها تأثير الترقى والتهذيب على النفس ، والحث على الشجاعة ، والقتال . يقول : «إن فى أعماق النفس الإنسانية شوقا نحو شئ عظيم مجهول ؛ والموسيقى هى التى تحرك هذا الشوق وتؤججه»^(٢) .

(١) الفزالي : المرجع السابق . ص ٣٤٢ .

(٢) الفزالي . إحياء علوم الدين ، المجلد الثانى . لنظر من ص ٢٤٤ - ٢٤٧ .

نظريات الفنون في عصر النهضة

لعلنا نستطيع القول إن عصر النهضة ليس من صنع شعب بعينه ؛ فقد يكون قد بدأ في إيطاليا ، إلا أنه بما هو «روح ثورية» تمرت على كل القواعد والسلطات وطمحت إلى كل أنواع المعرفة وعمت أرجاء أوروبا كلها . ولعل الإنسان قد عبر عن نفسه بهذه الروح الثورية خلال قرنين من رحلته الإنسانية (ق ١٥ ، ١٦) . ولم تتحدد كما قلت هذه الروح بشعب معين بل تناثرت وتكاثرت وتعاصرت في وقت واحد في عدة مراكز حضارية في أوروبا .

ولذلك وحتى تتحدد طبيعة الفن وفلسفته في هذا العصر ، لابد أن نستعرض أهم سماته ، ومقومات روحه ، فعصر النهضة يتميز بجانبين هما :

١ - نبذ سلطة الكنيسة . ٢ - الإعلاء من سلطة العلم .

ويهذين الجانبين يمثل نقلة في التفكير ويذابة لنشاطات إنسانية عظيمة ، ونستطيع باطلعتان أن نصف عصر النهضة - بصفة عامة - بأنه عصر النزعة الإنسانية ، والذاتية الفردية ؛ تلك الذاتية التي أتت ثمارها واضحة في ديكاوت في مطلع العصر الحديث ، وصبغت ذلك العصر كله ، وسارت في طريقها حتى وصلت إلى القرن العشرين إلى الفلسفة الوجودية التي مازالت تتسمع لصوت الذات .

أما عن مقومات هذه الروح العبقريّة فتتلخص في :

١ - حركة الإصلاح التي عملت على تأكيد الذاتية الفردية على أعلى مستوى ، ألا وهو تأكيد الذات أمام المطلق «الله» والكتاب المقدس والكنيسة ، إذ بموجب هذه الحركة أصبح من حق كل فرد أن يقرأ الكتاب المقدس في لغته الدارجة ، وأن يتعامل مع النص الديني بفكره تعاملًا مباشرًا حراً بعيداً عن وصاية رجال الدين على الفكر ؛ وقد ترتب على

هذه الحركة نمو مطرد بالإحساس بالذاتية ، كان سببا في إحياء وانعاش عناصر أخرى من الذاتية تجلت في الاعتقاد باللغة المحلية ، مما كان سبيلا ممهدا لبعث فكرة الروح القومية .

٢ - نشأة فكرة المدنية المستقلة والقومية ، وانتقال الحكم من أيدي الملوك إلى الديمقراطيين والتجار ، كذلك أصبحت الثقافة حرة لصلتها بالتجارة ، وازدهرت الطبقة البرجوازية مما أدى إلى تمييزها لنفسها عن الطبقة العليا .

٣ - العودة إلى النصوص القديمة والتراث القديم اليوناني والروماني والعمل على إحيائها وتقليد نماذجها ، انطلاقا من حب الإنسان للكلمة وإيمانه بأنه سيكتشف ذاته وحرية واستقلاله ، كما سيدع معاني الجمال والحرية في هذا التراث ونصوصه .

٤ - الاهتمام بملاحظة الطبيعة ، حيث قال كبلر «إن الطبيعة كتاب مفتوح ويجب علينا أن نقرأه» . بذلك رفض المنهج الأرسطي الاستنباطي وبدأ منهج آخر يبدأ من الجزئيات الملاحظة بالحواس .

٥ - الكشوف الجغرافية . فقد أدت رحلات كولومبس ومجلان وفاسكودي جاما إلى اتساع رقعة الأرض أمام الإنسان .

ومن هذا كله تكونت روح تواقعة إلى المعرفة ، لا ترسخ لسلطة القدماء والبيئة المحيطة ، فالعالم أكبر مما نتصور ، والأفاق الممكنة أوسع مما نتخيل . وبذلك ازداد غرور الإنسان وثقته بعقله وقدرته على الاكتشاف ، اكتشف الجديد في كل شيء وأولها ذاته ، وفي إطار ذلك ظهر «الإنسان العبقري» وبرزت عقيدة «العبقرية الإنسانية» . ويعد عصر النهضة في أوروبا العصر الذي استكشف هذه العقيدة الجديدة وروج لها (١) .

ولما كان الفن نشاطا إنسانيا من بين الأنشطة العديدة التي يمارسها الإنسان - حيث فقد الرمزية الميتافيزيقية ، واقتصر هدف الفنان على طريقة كانت تزدد وضوحا ووعيا بالتدريج على تصوير العالم التجريبي . فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحررا من قيود تعاليم الكنيسة ازدادت حرية الفن في التحول إلى بحث الواقع المباشر (٢) .

(١) د. عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان . ص ٨٢ .

(٢) ارنولد هاينز : الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الأول - ص ٢٠٦ .

لعل هذه المقدمة الموجزة عن خصائص روح عصر النهضة تيسر لنا الحديث عن الفن وفلسفته ، فنقول إن هذا العصر لم يوجد فيه فلاسفة قن أو جمال بالمعنى المعروف . وقد يكون ذلك مثيرا للدهشة بالنظر إلى الازدهار الضخم للقوى الإبداعية فى الفنون التشكيلية والشعر والموسيقى . ولكن ما يمكن أن يقال أن هناك اتجاهين اهتمتا بفلسفة الفن .

الاتجاه الأول : هو اتجاه فلسفى يمثلته هؤلاء الفلاسفة الذين اهتموا ببعث الروح الاقلاطونية خاصة واليونانية على وجه العموم مثل :

١ - مارشيللو فيشينو Marsilio Ficino مترجم أفلاطون إلى اللاتينية والأعمال الكاملة لأفلاطون ومؤسس الأكاديمية الجديدة ١٤٦٢ . ولقد رفض فيشينو فكرة تحليل الجمال فى مصطلحات فيزيائية لأنه ليس ترتيبا للأشياء disposition of parts أو حجما أو تناسبا porortion . بل هو الكل المؤلف معا ، أو ما يسميه أنصهار أو تدخل فكرة الشئ الخاصة به infusion of its own idea^(١) . وبذلك فإن فيشينو يبحث عن عنصر ترانسندنتالى فى كل أنواع الجمال ، ومن خلال هذا العنصر يبحث على الحب فى أعلى قدر من مستوياته ويفتح طريق التأمل الإلهى .

٢ - أما ثانى فلاسفة النزعة الإنسانية الذين اهتموا من خلال أبحاثهم بالنظر إلى الجمال فهو جيوردانو برونو Giordano Bruno (١٥٤٨ - ١٦٠٠) ، فلقد تأمل التضاد بين الجمال الحسى والجمال المطلق الخالص فى كتابه De gl, Erici فى الحب والذى ترجم إلى الانتفاع البطولى The Heroic Enthusiasts فهو يقول : إن ما يسبب جاذبية الحب للجسد هو نوع من الروحانية التى نراها فيه ، وهى ما نسميه الجمال ، ذلك الحب الذى لا يكمن فى الأبعاد الدنيا والعليا ، ولا فى الألوان أو الصور المحددة ، ولكنه يوجد فى الانسجام وتناغم العناصر والألوان^(٢) .

الاتجاه الثانى : وهو اتجاه أولئك الذين يمكن تسميتهم بممارسى النظريات أو مطبقها Theoretical practitioners ، فهم ينظرون للجمال من خلال ممارستهم للفنون . ومنهم ليون بياتستا البرتى Leon Battist Albrti وليوناردو دافنشى Leonardo davinci والبرخت دورر Albrecht Durir فى التصوير ، وكذلك سنختار نماذج مماثلة فى الموسيقى وفن الشعر .

Beardsly : Aesthetics from the Classical Greece to the present. 119.

(١)

Beardsly : Ibid, 120 .

(٢)

١ - تركز مكانة ألبرتي (١٠٤٩ - ١٤٧٢) في تاريخ الفن على ثلاثة كتب في التصوير on Painting ، وفي النحت on Sculptur ، وفي العمارة on Architectur . وما يميز هذه الكتب هو ارتباطها الملحوظ بالبحث التجريبي المنتبه إلى الاهتمام النسقي للنظرية ، فهو يقول في كتابه «فن العمارة» : أنا أبحث باستمرار ، وأعى ، وأقيس ، وأقوم بعمل مسودات لكل شيء أسمع (١) . فلقد اهتم ألبرتي بتطبيق نظرية النسب على فن العمارة ، ونظرية المنظور على فن التصوير .

ولذا يرى أن المصور يجب أن ينصب اهتمامه على تمثيل ما يراه ويلاحظه ، كما لابد أن يكون على علم بتشريح الجسد ، فالمصور لابد أن يعلم وضع العظام والعضلات التي سيكسوها باللحم من بعد . فاللوحة لابد أن تؤكد التحقق الواقعي Visual Verisimilitude (الكتاتوالعمق) (٢) .

ولما كان الهدف الأعلى لفن العمارة - في نظر البرتي - هو الجمال ، فلقد ترجم معايير الجمال التي وضعها المعماري فيتروفيوس Vitrovius في كتابه «فن العمارة» ، وهي المنفعة Utilitas ، والتماسك Frimitas والرشاقة أو الجمال Venustas قائلا إن المبنى يجب أن يتلام مع أغراضه الخاصة : المتانة والقوة من أجل البقاء والدوام Duration ، ويجب أيضا أن يحقق السرور والبهجة للرؤية ، وأضاف أن هذا العنصر الثالث هو أكثر العناصر نبلا . ولذلك فهو ضروري جدا .

٢ - أما ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) ذلك المصور والعالم ، فقد أكد آراء سلفه ألبرتي بل أضاف إليها . حيث كان هدفه أن يؤسس علم التصوير Science of painting لأنه تمثيل للأشياء الطبيعية ، ولقد بدأ مناقشته في مقالته عن سمات التصوير Treatise on painting بأن التصوير فرع من فروع الفلسفة الطبيعية ، أو ما يمكن أن نسميه بالعلم التجريبي ، ولقد رفض ليوناردو التمييز الذي أقامه تراث العصر الوسيط بين المعرفة الآلية Mechanical Knowledge والمعرفة العلمية Scientific Knowledge . وأكد أن كلا من الملاحظة التجريبية والتفكير الصوري أو الشكلي متضمنان في التصوير كما هما متضمنان في أي علم آخر مثل الموسيقى والفك (٣) .

وفي الحقيقة أن ليوناردو يرى استحقاق التصوير؛ لأنه يعد ضمن مجموعة الفنون الحرة ، ليس لمعرفة الفنان الرياضية فحسب ، بل أيضا لموهبته التي تعادل في رأيه العبقريّة الشعريّة (٤) . (اللوحة رقم «٤»)

Beardsly : Ibid, p., 122.

Beardsly : Ibid, p., 124 .

Beardsly : Ibid, p., 126.

(٤) هاوزر - الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الأول - ترجمة د. فؤاد زكريا . ص ٣٦٤ .

وهو يعدد الخصائص والأسباب التي تحقق للتصوير طبيعته العلمية .

(أ) أن مبادئ التمثيل فيه قابلة للصياغة النسقية .

(ب) أن التصوير يتعامل مع حركة الأجسام وسرعة أفعالها .

(ج) أنه فن رياضي يتعامل مع كل الكميات على نحو مستمر ، وأيضاً مع تناسبات الظل والنور ، وهو أعظم شأنًا من علم الحساب والهندسة لأنه يتعامل مع الكيفيات والكميات معا (١) .

٣ - ولقد انشغل ألبرخت دورر (١٤٧١ - ١٥٢٨) بمشكلتين رياضيتين للتمثيل هما المنظور الطولى Linear Perspective والتناسب proportion طوال حياته الفنية ، وذلك يتضح من خلال مذكراته الباقية ودراساته التوضيحية العديدة . فهو يرى أنه من الواضح أن بحث القوانين الرياضية في هذين الفرعين يعنى لمنظر عصر النهضة التوافق بين مطلبين أساسيين في التصوير : الدقة في التمثيل والانسجام والنظام المرئي . وذلك لأن دورر يرى أن التحقق الواقعي Verisimilitude والحدق Skill والجمال Beauty لابد أن تجتمع كلها في اللوحة (٢) .

وفي مجال الموسيقى نجد أن نفس اتجاه مطابقة الطبيعة أو المحاكاة بمعناها الواسع الذي ساد نظريات الفنون التشكيلية يسرى ويختل المقاتلات التي كتبت عن الموسيقى في القرن السادس عشر ، فلم تكن الموسيقى أقل قيمة في عصر النهضة عما كانت عليه في العصور السابقة ، لأنه عصر الموسيقى ، مثل المديجال Medrigal . وهو شكل متقدم من أشكال البوليفونية الغنائية (٣) . وموسيقى التراتيل الخاصة بالصلوات matet والموسيقى متعددة الأصوات the great Polyphonic mass (٤) .

وفي الحقيقة أن منظرى الموسيقى قد بنوا نظرياتهم الجمالية على كتابات الفلاسفة اليونانيين وفلاسفة العصر الروماني - لأنه لم يكن لديهم من الموسيقى اليونانية الفعلية ما يسترشدون به ، وقد أكدت هذه النظريات على أهمية الجوانب الرياضية والأخلاقية للموسيقى ، ورددت المذهب الميتافيزيقي في انسجام الأفلاك الذي ربط من خلاله فيثاغورث بين الموسيقى وبين الانسجام الكوني (٥) .

Beardsly : op. Cit. p., 129.

Beardsly : Ibid, 129.

(١) جوايوس بورتوري : الفيلسوف وفن الموسيقى . ترجمة د. فزاد زكريا ، ص ١٥٠ .

Beardsly : op. Cit. p., 130.

(٢) جوايوس بورتوري : الفيلسوف وفن الموسيقى . ص ١٥١ .

ولما كان لسلطة أفلاطون وأرسطو وبلوتارك من القدماء تأثير كبير على منظرى الموسيقى فى عصر النهضة ، وخاصة فى تأكيد القدماء على التأثيرات الأخلاقية للموسيقى من حيث قدرتها على بناء الشخصية أو هدمها وتحقيق الفضيلة أو القضاء عليها ، نجد عددا كبيرا منهم مثل فانسينزوجاليلي Vincenzo Galilei فى كتابه (حوار حول الموسيقى القديمة والمعاصرة) يقول : مالم تكن لدى الموسيقى المقدرة على توجيه عقول مستمعيه إلى فائدتهم ، فإن ماله من علم أو معرفة إنما تكون عديمة الجدوى ، حيث إن فن الموسيقى يحسب من بين الفنون الحرة من أجل هذا الغرض^(١) .

أما فى مجال الشعر فقد تحكم فى منظرى الشعر سلطتان : سلطة أرسطو وخاصة فكرة كون الشعر محاكاة للأفعال الإنسانية ، وسلطة هوراس ، وخاصة فكرة أن الشعر إنما يهدف إلى إدخال البهجة والتعليم . ولقد قولت هذه الثنائية بالرفض من قبل واحد من أكبر المنظرين وهو لودفيكو كاستلفتر Ladovico Castelvetro وذلك فى تعليقه على كتاب فن الشعر لأرسطو ١٧٥٠^(٢) لأن منظرى الشعر فى عصر النهضة كانوا قابلين للاحتفاظ بوظيفتى الشعر فى وجهة نظر واحدة^(٣) .

وفى الواقع يمكن أن نقول إن هناك عدة مشاكل أثارها بحث التراث القديم من أفلاطون وأرسطو وهوراس ودار حولها تفكير جاد بالرفض حيناً أو بالقبول والتحويل حيناً آخر ، فى ضوء روح العصر . ومن خلالها سنتبين لنا وجهة النظر الفلسفية لفن الشعر فى عصر النهضة :

١ - مشكلة القواعد : حيث إن التراجيديا تعمل وفقاً لشروط ضرورية حتى تحقق جودتها ، فلقد أكد أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أهمية وحدة الفعل ولس وحدة الزمان . وفى القرن السادس عشر برز مذهب « الوحدات الثلاث Theree Unities » : وحدة الزمان والمكان والفعل . وتم الدفاع عنها بحماس وفاعلية^(٤) كما فعل يوليوس قيصر سكاليجر Julius Caesar Scaliger فى كتابه عن الشعر (١٥٦١) وكذلك لودفيجوكا ستلفتر وفى تعليقه على كتاب « فن الشعر لأرسطو »

٢ - مشكلة الأجناس : حيث أثارت قوة ونجاح الملحمة الإيطالية والكوميديا الإيطالية لدانتى Dante's Divine Comedy وغيرها من الإبداعات الشعرية مشكلة عدم مناسبتها

Beardsly : op cit p., 130 .

The Encyclopedia of Philosophy vol .1 p. 24.

Beardsly : Aesthetics from classical of Greece to the present p.,136.

Beardsly : Ibid , p. 134 .

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

للمقولات الكلاسيكية . فلقد حازت هذه الإبداعات القبول والاستمتاع من قبل عديد من القراء ، وتم الدفاع عنها ضد المنظرين الذين أكلوا ضرورة الالتزام الصارم بالأجناس المعرفية .

٣ - مشكلة الشك في القيمة المعرفية والأخلاقية للشعر التي أثارها أفلاطون، استؤنفت من جديد على نحو حماسي وفعال ، وتم الدفاع عن الشعر من قبل مفكرى عصر النهضة مثل دفاع سير فيليب سيدنى عن الشعر Sir philip sidney's Defense of poesis وكذلك دفاع ستيفن جوسن Stephen Gosson في كتابه مدرسة الفعل المهيمن School of Abuse of Abuse وغيرهم حيث يرون أن القوة الخلاقة المبدعة للشاعر خليفة بأن تجعله فى أعلى المراتب وتجعل اعماله تفوق كل الأعمال فيمعدا الكتب المقدسة . إذ إن الشاعر يرتبط بالفلسفة التي تعلم بالإدراك precept ، وأيضا يرتبط بالتاريخ الذي يعلم بواسطة النموذج والمثل ؛ فالشعر يتعامل مع الكلى ولكن فى شكل حيوى ومفهوم^(١) .

ولعلنا أخيرا نستطيع القول بأن فن عصر النهضة بكل مقوماته كان له تأثير بعيد المدى على طول القرون اللاحقة - حتى يومنا هذا - فمثلا فن القرن التاسع عشر كان أداة لمعرفة العالم الخارجى وتحليل الإنسان وتفسيره ونوعا من التجربة الحية ، كذلك ما نراه فى فن القرن العشرين من غلبة الطابع العلمى وتأثيره على الفن ، مثل النزعة الهندسية عند سيزان ، والاهتمامات الفسيولوجية عند الانطباعيين ، والاهتمامات النفسية للرواية والدراما بأسرها مثل تيار الوعى وغيره ، كل ذلك ترجع أصوله إلى القرن الخامس عشر ونظرتة العلمية ؛ ذلك القرن الذى اكتسب فيه الفن أولى خبراته العلمية ، وكانت أنواته هى الرياضة والهندسة وعلم البصريات والميكانيكا ، ونظرية الضوء ، واللون ، والتشريح ، وعلم وظائف الأعضاء^(٢) .

علم الجمال في العصر الحديث

الجمال وطبيعة الحكم الجمالي عند كانط

خدع الكثيرون بما قاله كانط في مقدمة كتابه « نقد ملكة الحكم » من أنه جاء ليسد الهوة أو الفجوة القائمة بين نشاطي ملكتي الذهن والعقل ، إذ استقلت كل منهما عن الأخرى من حيث المبادئ والوظيفة ، وكشفت الذات في نشاطها عن ثنائية في الفعل سواء أكان نظريا أو عمليا فيقول : تأتي ملكة الحكم التي تشكل في نظام ملكاتنا العرفانية طرفا متوسطا بين ملكة الذهن والعقل^(١)

إلا أن الحقيقة أن «نقد ملكة الحكم» جاء بعد أن استقام لكل من الذهن والعقل عمله . فلقد توج النشاط العقلي النظري نفسه بالمعرفة ، كما توج النشاط العقلي العملي نفسه بالفضيلة . فكانت النتيجة أن ذلك قد ولد نوعا من الحاجة إلى استحقاق الذهن الإنساني نوعا من رهافة الحس وأستمتعا بغبطة العقل في تحقيقه لنشاطه النظري أو العملي . وقبل أن نستطرد في تفسير ذلك ، علينا أن نفرّد لتلك العناصر المتنوعة عقلية كانت أم تجريبية ، والتي قام كانط بتجميعها والتأليف بينها في شكل ذي دلالة ومعني ، فهناك من يرى أن كانط لم يصف إلا الشكل المنظم على الآراء السابقة^(٢) ولم يكن المنهج النقدي الذي مارسه معرفيا وأخلاقيا وجماليا إلا منهجا انتقائيا eclecticism^(٣)

الخلفية التاريخية لفلسفة الجمال عند كانط .

عاش كانط نهاية القرن الثامن عشر ، ذلك القرن الذي تعاصر فيه اتجاهان ، الاتجاه العقلي والاتجاه التجريبي . واستوعب كانط بل تمثل كل الآراء ، ولم يرض إلا بأن يلعب دور المايسترو الذي يضع الاختلاف في الوحدة ، تلك الوحدة التي اعتقد أنها تنبع من ذات تمثلك

Kant : critique of Aesthetic judgement, tr., by J.c. Meredith,

Gilbert and Kuhn : A History of Aesthetics P., 323.

Gilbert and Kuhn: Ibid , p. , 327.

(١)

(٢)

(٣)

ملكات متألّفة كل منها يعمل بلا تعارض مع الآخر. فاختلف بذلك مع العقليين في اقتصارهم على الجانب العقلي ، ومع التجريبيين في اقتصارهم على التجربة ؟ فلقد فصل «ديكارت» بين الروح والمادة من حيث إن الأولى مبدأ الفكرة والثانية أمتداد نوطابع إلى ، وتركبها .

وجاء « لايبنتز » Leibniz بعقلانيته وقوله بالمونادة الروحية ، ليقيم جسرا بينهما يعتمد على تسلسل في درجات الوجود ، يقابله تسلسل في ظواهر المعرفة ، وذلك قال لايبنتز بالفانية الباطنية في الطبيعة ؛ وهي في نظره تنسيق يفعل الإله يعكس ارتباط الأجزاء بالكل.

وفي ضوء نظريته في اختلاف درجات الوضوح والتميز للمونادات ، اعتقد أن الحساسة هي جزء سفلي من الحياة النفسية في حين أن العقل هو الجزء الأعلى ، وهو واضح وظواهره واضحة متميزة .

ومن بعده قسم «فولف» قوى الإدراك إلى قوى عليا ، وعلومها عقلية ومنهجها هو المنطق ؛ وقوى دنيا وعلومها حسية ، ولم يحدد لها المنهج المقابل ..

ثم جاء باومجارتن A. Baumgarten ١٧٣٥ ليضع لهذه القوى علمها ومنهجها المقابل ، فهي علم الجمال أو الحساسة Aesthesis ومنهجها هو منطق الجمال Aesthetica ، ولم يختلف باومجارتن عن لايبنتز في اعتقاده أن الحياة العاطفية والانفعالية هي مجال الفكرة الغامضة ، إلا أنه اعتقد في وجود أفكار بسيطة تسود مجال الحساسة ، لا هي غامضة ولا هي واضحة ، وإنما يتم الشعور بها في مضمونها ونتائجها من حيث تقديمها لمعارف متسقة ذات طابع جميل أو مبهج ؛ ومن هنا اعتقد باومجارتن أنه عثر على منطق الخيال في مقابل منطق العقل ويعد بذلك مؤسس علم الجمال أو الاستطيقا بوصفها علما مستقلا .

وفي المقابل اهتم التجريبيون بسلوكيات الفن - على الرغم من أنهم لم يكونوا من السلوكيين - بالعملية الإبداعية وتأثير الفن على الملاحظ . فلقد اهتم هوبز T. Hobbes في الفصل الأول من كتابه «التنين» بتعريف الخيال بوصفه شعورا بالتفكير لصور متوهجة أو ابنه خيالية . ولكن بجانب هذا الخيال «السليبي» يوجد خيال إيجابي مركب هو ذلك الخيال الذي يبدع صورة جديدة عن طريق ترتيب وتنظيم الصور القديمة لبدأ أساسي عام هو الترابط والتداعي .

وجاء لوك lock ليطور هذه الفكرة في مقالته المشهورة «بحث في الفهم الإنساني» ١٦٩٠ ، إلا أنها استقامت مع هبم وتم تطويرها في نسق سيكولوجي في مقالته عن الطبيعة الإنسانية (١٧٣٩-١٧٤٠)، حيث يرى أن ميل الأفكار إلى الانسجام الواحدة منها

مع الأخرى يكون بسبب التشابه أو العلاقة العلية . وانتسحب ذلك على رؤيته الجمالية فقال إن الجمال هو انتظام الأجزاء وتناسقها ، إما بفعل طبيعته الأصلية أو بفعل التعود ، أو بفعل الرغبة ، ويشكل يعطي لذة ورضي نفسيين ؛ فالذلة والألم هما إذن أكثر من مجرد شاهدين على الجمال والقبح ، بل هما ماهيتهما . ولقد تطورت مشكلة البحث في التأثيرات السيكلوجية للفن أو الخبرة الجمالية حيث تناولت طبيعة الحكم النقدي أو النوق على يد كل من شافتسبري A.shafesbury وأديسون J.Addison وهتشيسون F.Hutcheson .

ولعلنا نكتفي بتلك العناصر الرئيسية التي جذب كانط منها خيوطه ونسج بها نظريته الجمالية ولما كان المنهج الذي استخدمه يفصل بين شقى المعرفة النظرية والعملية ، فإن علينا أن نقر القول لما انتهي إليه فيهما حتى تتضح لنا تلك الوحدة التي أرادها كانط للمعرفة ، وللاذن الإنساني بواسطة الفن ليتجاوز هذا الانفصال .

نقد العقل النظري :

فقد كشف كانط بداية عن خطأ القول بمنهج صالح لكل العلوم ، ولذا فقد نقد العقلين وعلى رأسهم ديكاوت الذي تصور أن منهجة العقلي الخالص يصلح للطبيعات والرياضيات والميتافيزيقا على السواء ، كما كشف أيضا عن تهافت منهج التجريبيين عند «لوك وهوم» ، الذي بنى أصحابه العلم كله على مجرد فاعلية الحس واستحضار المعطيات الحسية غافلين عن أن التجربة الحسية لا تقدم إلا الجزئي فقط ، على حين أننا نكتشف في العلم معنى كلياً وبنية كلية ، بحيث يصبح تفسير الحسنيين للعلم عاجزاً عن تبرير الدلالات الكلية في بنية العلم . وهنا يقرر كانط أنه لا بد من التنبيه إلى ما يسهم به الذهن - من خلال مقولاته - في بناء العلم وتقديم الجانب الصوري له ؛ ذلك الجانب الذي ينظم الجزئيات في بنية كلية واضحة ذات معنى كلي ، ومن هنا كان ما انتهى إليه كانط في نظرية المعرفة من أن إمكان قيام العلم في أي مجال من المجالات إنما هو رهن بإمكان قيام نوعية معينة من الأحكام ، سماها كانط بالأحكام الأولية التأليفية ؛ وهي تلك الأحكام التي تمتد في وجودها على نشاط الحس في تحصيل المعطيات الحسية - أو بمصطلح كانط الحسوس التجريبية - ثم وجود مقولات يقدمها الذهن من شأنها أن تضفي على المعطيات الحسية نظاماً ومعنى لولاهما ما تحولت المعطيات الحسية إلى معرفة بالمعنى الدقيق ، ويعبر كانط عن هذا الرابط بين نشاط الحس ونشاط الذهن في تكوين الأحكام الأولية التأليفية التي يكون بها بناء العلم وقوامه . بعبارة دالة نقول : إن الحسوس التجريبية في غيبة المقولات الذهنية عمياء ، وإن المقولات الذهنية في غيبة الحسوس التجريبية جوفاء .

نقد العقل العملي :

أراد كانط بذات المنهج الترانسندنتالي أن يفصل الأخلاق عن الدين ، وإن يقيم أخلاقاً لا تحتاج إلى دعامة خارجية تؤيدها - وجوهر المسألة الخلقية عند كانط هو الإرادة الحرة^(١) في الإنسان ، ولكي يوضحها ربطها بفكرة الواجب في الإنسان في مقابل أهوائه وميوله ، والإرادة الخيرة هي التي تلبي نداء الواجب وتعرض عن الأهواء ؛ فالذات المشرعة legislative self تعمل دائماً وفقاً لقانون يمكن أن يكون قانوناً عاماً للبشرية ، حيث لا ترتبط بسلسلة عليية ، فهي علة لذاتها^(٢).

ومن ناحية أخرى يحدد كانط فكرة الواجب ويوضحها في صبيغ ثلاث ، فهي فكرة صورية لا مادية ، تتحدد وفقاً لقوانين العقل الأولية تاركة آثارها ونتائجها العملية^(٣) ثم وضع لها دعائمها الدينية الميتافيزيقية ، وهي حرية الإرادة وخلود الروح ، ووجود الله . بمعنى أن قوانين الواجب تستلزم حرية الإرادة ، حيث تستطيع هذه الإرادة الحرة أن تلزم نفسها بأحكام الواجب المطلقة . فالجدارة الخلقية - في نظر كانط - إنما هي وقف على ذلك الفاعل الأخلاقي الذي يقهر نفسه ، وينظم سلوكه ، لا يقصد الحصول على فائدة أو منفعة بل لمجرد احترام القانون الأخلاقي^(٤) .

نقد ملكة الحكم:

في البداية نقد كانط فكرة الكمال التي قال بها باومجارتن «إن الجمال هو كمال المعرفة الحسية» من حيث إن الكمال :

(أ) هو وحدة الكلي ، وأن تمام أو كمال الشيء لا يعني أنه جميل .

(ب) وأن الكمال يشير إلى تحقق غرض ما .

من ناحية أخرى رفض التفسير السيكولوجي للجمال من حيث صدقه الكلي ؛ فاعتقد أن التفسير السيكولوجي للحكم الجمالي لا يفسره ولا يبرره وإنما اعتقد أن الأحكام الجمالية هي أحكام تأملية في الأساس بمعنى أنها لا توضح للمرء كيف يحكم على الجميل ؟ وإنما هي تهتم بكيف ينبغي أن يحكم المرء على الجميل ؟ وبذلك تتضح أولية المبدأ وعدم استقائه من التجربة^(٥)

(١) GELBERT, KUHN : A HISTORY OF AESTHETICS P., 328

(٢) د. إبراهيم مدكور - الأستاذ يوسف كرم : دروس في الفلسفة ص ٢٢٨ .

(٣) د. زكريا إبراهيم - كانط أو الفلسفة النقدية - ص ١٧٦

Isreal Knox : Aesthetics theories of Kant Hegel and schopenhauer P., 17

(٤)

ولذا ، وبعد أن فرغ من «نقد العقل العملي» ، ولاحظ مقدار الجفاف الذي أوقعه على
الذهن الإنساني بقسميه النظري والعملي ، فحص الشعور وتسأل : هل لهذا الشعور من
مبادئ أساسية واحدة أم لا ؟

ولاحظ كانط أن هذا الشعور لا يتأثر باللذة والألم الحسيين ؟ فهو لا يرتبط
بالموضوع ، وبالتالي هو شعور يستشعر فيه الإنسان كامل حريته وسموه ونقائه ؛ شعور
لا يرتبط بعلية الأشياء ولا يعتمد على تصورات العقل ، وإنما يتجه رأساً إلى الغائية الكامنة
في الطبيعة على مستوييها الشكلي والموضوعي .

وينقسم «نقد ملكة الحكم» إلى قسمين : الحكم الجمالي ، والحكم الغائي وإن كان كلا
الحكمين يعتمد على الغائية ، ذلك أن الغائية هي المبدأ الأساسي لنقد ملكة الحكم . ولكن كل
ما في الأمر أن الغائية تنقسم إلى غائية ذاتية وغائية موضوعية تبعاً لطبيعة الحالة التي يتم
فيها انسجام ملكات الذهن الإنساني ، أو بمعنى آخر تبعاً لهدف التشكيل الذي تتخذه
موضوعات الطبيعة ، ونوضح ذلك بالقول بأن جمال الأشياء الطبيعية هو تمثيل المفهوم
الغائية في شكلها الذاتي (وهي غائية صورية) أما أهداف الطبيعة وغاياتها الواقعية فهي
تمثيل للغائية الموضوعية ، ونلخص المسألة مع كونوفيشر Kuno Fischer في ملاحظتنا
للظواهر ، فإننا نحكم على شكلها حكماً جمالياً ، في حين نحكم على حياتها حكماً غائياً^(١) .

الحكم الجمالي : طبيعته الجدلية وتجلياته : بذلك يتضح أن الحكم الجمالي عند
كانط نشاط فكري ، كما أنه حالة للروح يوجد لها قدرته على استقطاب نشاط الملكات الأخرى
الذهنية والعقلية إلى ساحته ، إنه لذة وجائزة للغبطة التي يشعر فيها العقل بكنية تناغمه ،
ويتضح الحكم الجمالي ويتحدد بصورة واضحة جعله كانط يتجلى من خلال لحظات أربع :

اللحظة الأولى : من حيث الكيف quality بمعنى أن المتعة الجمالية التي يحددها
الحكم هي متعة بلا غرض ، هي ارتياح منزه عن الغرض ، ومعنى ذلك أن التمتع بالجمال لا
يهم بواقع الموضوع ، وهو بذلك على نقيض اللذة الحسية أو المسلك الأخلاقي حيث تتطلب
الأولى الامتلاك والثانية التحقق الفعلي . ويرى نوكس أن كانط في هذه اللحظة أبعد التجربة
عن كل مضمون ومعنى وأحالتها إلى جزيرة خاوية لا يمتلك من يسكن فيها إلا شعور مجرداً
منعزلاً^(٢) .

(١) Israel Knox: Aesthetic theories of Kant, Hegel and schopenhaur P., 17

(٢) Israel Knox: Aesthetic theories of Kant , Hegal, and schopenhaur p.23

اللحظة الثانية : من حيث الكم quantity .

ولقد استلزمت لحظة التنزه عن الغرض خاصية أخرى هي «الكلية» إذ إن إبعاد كل ما يشير إلى الفوائد الفردية والارتباطات الشخصية وخاصة مع ما يبهجنا يبرره أن البهجة أو المتعة الجمالية يستخدمهما كل فرد بطريقة متساوية ، حيث يظهر الجميل في تلك اللحظة على أنه هو مايرضي الجميع بصورة عامة دون أن يكون مقيداً بمفهوم أو تصور ، حيث يتأسس على فرض قبلي أولى قائم في الناس جميعا يتأتى من حصولنا على المتعة الجمالية ، وهي تلك البهجة التي تحدث نتيجة تلازم يتم بين صورة الموضوع وفعل ملكات الذات المدركة للموضوع.^(١) ،التي من المفروض أن تكون موجودة عند الجميع .

ومن الواضح أنها كلية باردة لأنها ليست كلية رؤية إيجابية تحدث نتيجة جهد وتطور ثقافي وشعوري للفرد . وإنما هي كلية مفروضة تخفي الفروق الفردية والبيئية والاجتماعية والثقافية .

Relation , العلة : الحظّة الثالثة

بمعنى أن الشيء ينبغي أن يسرنا دون غاية عملية أو أخلاقية ، فالجمال مطلق ، لا وسيلة لشيء خارج عنه ، فالشعور الذي نشعر به في تأملنا شكل زهرية إغريقية – مثلاً – لا بسبب الرغبة في الزهرية ، بل بسبب النشاط المتبعث من اللعب الحر للمكانة العقلية في حضور الزهرية ، كما أن جمال الكنيسة في كونها بناء ذا تصميم معين لا من حيث كونها كنيسة ، وبذلك يذهب كانط إلى عكس رسكن Ruskin الذي يؤكد أن جمال الكنيسة أو جمال الكاس – مثلاً- في ملامحة شكله مع فائدته ^(٧) ويتفق رسكن برأيه هذا مع النظرية الوظيفية للعمارة حديثاً Theory of Functionalism المقترنة باسم المعماري لوكوربوزيه حيث يؤكد أن جمال البناء هو ملامحة شكله لوظيفته ^(٨) وبهذه اللحظة أغلق كانط الباب أمام كثير من ألوان الجمال التي يمكن أن تكشف فيها عن حقيقة التجربة وتهذيبها وتعمقها ، مثل جمال الإنسان ، والحيوان ، والنحت ، والعمارة ، ولم يبق إلا على الموضوعات التي لا تتصل بأي نوع من الفائدة مثل الأزهار ، وبعض الطيور ، وبعض أصداف البحر واللوحات حيث يؤكد أن الحكم الجمالي معنى بالشكل ، أي الصورة فحسب .

Κνοx : Ibid p., 29

Gilbert, Kuhn : A history of Aesthetics P., 337.

(1)

(7)

(٢) د. عرفان سامی - نظریات العمارة - ص ٨٤ .

اللحظة الرابعة : الإضافة أو الجهة Modality

الجميل في تلك اللحظة يشبه الأمر الأخلاقي ، ملزم ، وهو قبلي وضروري ، ولكننا ضرورة ليست عقلية بل اعتبارية تستند على الافتراض القائل بوجود حس مشترك وعام بين الناس ، ولا نعني به حسا خارجيا عنا ، وإنما هو الأثر الذي يتركه اللعب الحر لقوانا الفكرية .

ولعل هذه اللحظة تلغي دور الفن نفسه من حيث كونه مجال مشاركة وجدانية جماعية لها تأثيرها العميق في مدى تبديل وتغيير خبرتنا وتوسيع وتعميق الوعي الإنساني .

الجليل : Sublime

لقد انتبه كانط إلى موضوعات الجمال والجلال فيما قبل كتاب « نقد ملكة الحكم » وذلك حين كتب عام ١٧٦٤ مقالته ملاحظات عن « الشعور بالجميل والجليل » ، ولكن اهتمامه لم يكن منهجيا منظما ، بل اقتصر على الطابع التجريبي من حيث كونه ملاحظا لظواهر الطبيعة . ثم جاء ليخضع في كتابه نقد ملكة الحكم الأحكام الجمالية والجليلة لمبادئ عقلية .

ولما كنا قد تكلمنا عن القسم الأول من الجانب الذاتي الصوري لمبدأ الفانية في الطبيعة والذي يمثل الحكم بالجميل فإننا ، نتحدث الآن عن الجزء الثاني للجانب الذاتي الصوري لمبدأ الفانية ، وهو الحكم بالجليل . فإذا كان الجميل يولد فينا التأمل والسكينة - عند كانط - نتيجة التوافق والتناغم بين ملكتي الذهن والمخيلة ، فإن الجليل يولد فينا الاستتارة ، وبالتالي شعورا بالقلق والألم ، نتيجة صراع ملكتي الذهن والمخيلة ، حيث يتدخل العقل كمنفذ فينقلب الشعور المؤلم إلى شعور بالذلة والمتعة الجمالية ، وبذلك يحدث الشعور بالجليل نتيجة توافق العقل مع المخيلة . والجميل - في رأي كانط - يتحدد في شكل محدود ، وله صورة تحقق المثال الذي يحدث بدوره تناغم ملكتي الذهن والمخيلة ، مثل منظر روضة غناء بالزهور ، أو منظر وديان منبسطة تجري فيها الجداول ، أما الجليل فهو تلك الأشياء في الطبيعة وفي الفن التي لا يمكن احتوائها في شكل ما ، فهي تتسم باللانهاية ولا تناسب كالجبال المغطاة بالجليد ، أو العواصف الهوجاء ، وبذلك لا نلتقي بالجليل في أية صورة حسية لأنه بطبيعته معارض لكل غائية . وبالتالي فإن المبدأ الذي يستند إليه الجميل كامن خارجا عن (أي في الطبيعة) ، في حين أن مبدأ الجليل كامن فينا نحن .

ومن ناحية أخرى ميز كانط بين نوعين من الإحساس بالجليل ، فهناك الجليل الرياضي الناشئ عن الحركة الذهنية التي تنشأ عن تداخل ملكة المخيلة مع ملكة المعرفة ، وهناك الجليل الديناميكي الناشئ عن الحركة الذهنية التي تنشأ عن تفاعل ملكة المخيلة مع ملكة الإرادة . والجليل الرياضي يعبر عما هو عظيم عظمة لا تقبل المقارنة أو القياس ، في حين أن الجليل الديناميكي يشير إلى الطبيعة من حيث هي متصورة في الحكم الجمالي باعتبارها قوة هائلة هي موضع رهبة أو خشية من جانبنا . ومثال «الجليل الرياضي» العاصفة الهائلة التي لا تبقى ولا تترك (١) .

ولعلنا نستطيع القول إن في هذين الشكليين من أشكال الجليل قاسما مشتركا في أنهما يقلتان من نطاق الحساسية ولا يخضعان له ، ومن هنا فإن الجليل يقترب إلى ملكة العقل التي تتخطى التجربة ، ويتطابق مع أفكار الأمر المطلق التي تتخطى التجربة . ويتطلب منا احتراماً لا يقل عن احترام القانون .

ويذلك يربط كانط بين الجليل والشعور الأخلاقي للذات النومية التي هي في نظره تقع فينا جميعاً ، كما نشترك في حس فطري سليم واحد ، حيث يجعل حصولنا على متعة الجليل تنأى من وعي الأنا النومية الحرة بقدرتها وانتصارها الأخلاقي ، فهي لا تخاف ولا تخشع ، بل تستطيع أن تجد المتعة الجليلة فيما يلفها من جبروت الطبيعة وطفانها . وأعتقد أن هذا الانتصار صوري ، فردي ، لا يحتوي علي أي بعد من أبعاد التواصل ما بين الحس في الطبيعة واللاحس في الإنسان وتفاعلهما نتيجة التطور الثقافي والاجتماعي للذات .

الجمال في الفن :

أنصب اهتمام كانط على تحديد طبيعة الحكم الجمالي ، ولم يقدم إلا ملاحظات قليلة تشير إلى طبيعة الجمال في الفنون بوصفها منتجات جمالية لذات متكاملة ، وإذا كان الحكم الجمالي عند كانط - كما سبق أن لاحظنا - مجرد مصالحة شعورية تمت على مستويين الأول فيزيقي عندما تطابقت المخيلة مع الذهن فأنتجت جمالا ؛ والثاني ميتافيزيقي عندما تطابقت المخيلة مع العقل فأنتجت جلالات . وبهذا التطابق بين المخيلة والذهن تصبح المخيلة ملكة حرة تخرج عينات حدسية غير تجريبية هي الأفكار الجمالية التي لا يكافئها أي تصور ذهني أو يفسرها أي تعبير لغوي ، بل هي تتجسد في أعمال الفن .

(١) د. زكريا إبراهيم - كانط أو الفلسفة النقدية - ص ٢٤٥ .

ولذا فالفن صورة حرة تدبعا عقلية عبقرية ، والعبقرية هي الموهبة الطبيعية التي تعطي قاعدته ، وهي تعمل بلا جهد وبون أن يسيطر عليها شكل من الأشكال العلمية ، إن العبقرية في نظر كانط قد تلخصها عبارة لسنج : «إنها الانبثاق الحي للإلهام The living Jet of inspiration وبالتالي فإنه لا يصدق لفظ الفن على أي إنتاج جمالي إلي إذا كان له مظهر الطبيعة ، ولكن مع انتباهنا إلى صلة التفاعل المتبادل بين الطبيعة والفن ؛ بمعنى أن يكون المرء واعيا أنه فن وليس طبيعة ، أي ينبغي أن ينفصل الفن عن الطبيعة وعن قانون الضرورة فيها .

وبذلك يختلف الفن عن الحرفة من حيث إنه فهو مطلق لا يرمي إلى أية غاية ، اللهم إلا إلى المتعة الفنية ذاتها ، في حين أن المهنة أو الحرفة نشاط غائي يقصد من ورائه الحصول علي كسب مادي ؛ فهي مهمة شاقة في حد ذاتها ، ولكنها جذابة بما يترتب عليها من آثار مادامت وسيلة ضرورية للحصول على الأجر^(١). ومن ناحية أخرى يختلف الفن عن العلم من حيث إن الفن ملكة صنعة أو تكنيك ، في حين أن العلم ملكة نظر عقلي ومعرفة ، والفن لا يعتمد على قواعد أو قوانين يمكن أن تعلم ، في حين أنه يمكن لأي فرد ببذل جهدا ما أن يحصل على العلم ، وهو الاختلاف الذي يمكن أن نراه بين نيوتن وموتسارت ، فقوانين نيوتن يمكن أن نتعلمها جميعا ، أما سيمفونيات موتسارت - حتي في حالة تعلمها- لا يمكن أن نقدمها بنفس الجدة ، والأصالة ، لأن العبقرية الفنية لا تتبع قواعد ، بل هي تؤسس النموذج الذي يتبع .

ولعلنا نستطيع أن نقول أخيرا إن تحرير كانط للفن من خضوعه للإحساس أو التصور ، جعله يخسر من ناحية أخرى بوره كبعد تربوي وثقافي هام للإنسان ، فلم ينتبه إلى أنه يجب ألا يصل التحرر إلى خسران الشيء للبوره ، حيث تصبح حرية سلبية أو خدعة كبرى للذات حين تتلهى لحظات مبتسمة للجميل ، أو فاعرة فاما منبهة بالجميل .

(١) د. زكريا ابراهيم - كانط أو الفلسفة النقدية - ص ٢٤٥ .

فلسفة الجمال عند هيجل

مقدمة :

لعل الاقتراب من فلسفة الجمال عند هيجل مهمة ليست باليسيرة ، وذلك لأن الجمال وهو شكل هام من أشكال تجلى الروح المطلق في نسق هيجل الميتافيزيقي تجعل من الضروري أن نلقى نظرة على الكل الهيجلي حتي نحدد موقع الجمال أو الجمال الفني عنده ، ذلك لأن فلسفة هيجل هي فلسفة كلية مترابطة الجوانب ، وقانون هذا الترابط هو الجدل الهيجلي الذي يربط المنطق بالتاريخ بروابط معرفية ووجودية لا تنفصم عراها ، وبالتالي لا يستطيع المرء أن يتناول أي جانب من فلسفة هيجل إلا من خلال هذا المعمار الكلي الذي بناه جدليا .

وقبل الحديث عن هذا النسق الكلي لعلنا نلقى الضوء على بعض العناصر المهمة التي ركب منها هيجل معماره التشكيلي .

لعل أهم العناصر التي شكلت هذه العقلية المبدعة هي :

١- إعجابه بالحضارة الإغريقية وعشقه لها فكرا وفنا ، وتأثره بها من حيث إن الحقيقة في أساسها عقلية .

٢- فكرة التطور والتقدم . ولقد كان مفهوم التطور نتاجا لنظرية القرن الثامن عشر عن التقدم الإنساني من حيث ترقيه حضاريا من الهمجية أو البؤس إلى نمط حياة أعلى وأفضل ، وأن هذا الارتقاء إنما يتم بجهود الإنسان ذاته وحده عن طريق استخدام العقل والطم ، ولقد تبلور هذا المفهوم في القرن التاسع عشر ولم يقتصر تطبيقه على تطور الحياة العضوية فحسب ، وإنما تعداه إلى تطور مجموعات المجرات والمجموعات الشمسية والعقل الإنساني والمجتمع والثقافة^(١) .

ومن هذين العنصرين لم تعد الحقيقة كاملة أو لها صفة الثبات والدوام ، وإنما هناك تغيير

(١) تيراس موزو : التطور في الفنون الجزء الأول - ترجمة محمد علي أبو مرة وآخرين من ١٤ ، ١٥ راجعه د. أحمد نجيب هاشم .

حقيقي تقدمي . فهناك الروح ميثوقة في الطبيعة ، تجاهد من أجل تحقيق ذاتها عقليا وعينيا .

٢- الرومانتيكية : أعجب هيجل بالجنوة التي أشعلتها الحركة الرومانتيكية في الأفق ، حيث نظرت الرومانتيكية إلى التاريخ باعتباره جزءا من العملية الإبداعية ، إذ يتم إدراك الفن بوصفه نظاما شاملا ، له مكانه في التاريخ .

٤- الثورة الفرنسية : تأثر هيجل بعالم الحماسة والإصلاح الذي أبدعته الثورة الفرنسية ، وظهرت له كنفية للنظم السياسية والاجتماعية السائدة ، بالإضافة إلى أنها (الثورة) تعكس حرية الإنسان ووعيه بذاته في حركة التاريخ .

ويبدو أن كل هذه العناصر المتعارضة قد تجاذبت عقلية هيجل المبدعة ومع قدرة رائدة على الخيال أقام نسقه الكلي الميتافيزيقي ، ولقد فهم هيجل الفلسفة على نحو مختلف عما فهمها كانط ونييتشه وحتى الرومانتيكيون ، من حيث إن الفلسفة تجاوزت الواقع إلى أفاق غامضة . فهو يرى أنه من الصحيح أن الإنسان يشعر أنه قذف به في عالم غريب ، ومن الأخرى أن تصلح الفلسفة بينه وبين هذا العالم لا أن تتجاوزه ، وإن هذا التصالح لا يتم إلا بفهم الواقع وجعله معقولا^(١) .

وفي الواقع يمكن القول إن الفن والفلسفة يؤديان دورا أساسيا في مواجهة الإنسان للشعور بالاعترا ب والتغلب عليه . إذ أننا نجد في كل من الفن والفلسفة نشاطا إنسانيا يمكن العقل من التأكيد على فاعليته في الواقع ، وعلي قدرته على الاقترا ب من الحقيقة ؛ فكان «فعل الاقترا ب» عامل فعال عند هيجل في «رفع الاقترا ب» ومن هنا تأتي أهمية الفن والفلسفة عنده .

أما إذا حاولنا الآن الوقوف أمام بوابة هذا المعمار الضخم تمهيدا للدخول فيه لهالنتنا وحدته العضوية وتناميته بالحركة الداخلية الذاتية ، حيث تنتقل من النقيض إلى النقيض وكأنها سيمفونية متجسدة - سنجد أنه يستند على محورين مهمين :

١- الفكرة (أو الروح أو العقل) .

٢- التاريخ ، ومحرك بينهما هو قانون الجدل في علاقة عضوية فريدة يدور مدارها حول عدة مقولات أخرى هي التناقض ومايقترن به من سلب للأطراف المتناقضة ، ثم الكية التي ينصهر داخلها التناقض وتشمله .

١- د. عبد الرحمن بدوي - شيلنج - ص ٩٦ .

والفكرة : Begriff ليست فكرة مجردة وإنما هي مفهوم تاريخي شعولي وهي فكرة حية ، أو بمعنى أرسطي إنها حياة بالقوة ، تغزو العالم وتتفت فيه روحها فتتطور بحسب مراحل متعددة متناقضة . من الأسرة إلى الأخلاق إلى الدولة حتى تصل إلى أعلى نقطة لتطورها حين تستطيع أن تقهر التناقض ، والعرضي والجزئي في الحياة الواقعية لتتحول إلى المطلق .

التاريخ : ولا يعني به هيجل ذلك التاريخ السكوني الثابت الذي يصف أحداثا متتالية ، وإنما هو ذلك المسرح الذي تفعل فيه الروح فعلها وتجسد فيه قدراتها ، وبمعنى آخر التاريخ هو تجلي حركة الروح في الزمان تجليا مخططا له تحقق به الروح دفعة من دفعات تطور الإنسانية في معراج الحضارات وتحقيق الحرية ^(١) . ولما كانت الروح في مسارها تتخارج وتتناقض مع الآخر (الطبيعة) ، يأتي «الجدل» كقانون يحكم هذا المسار ، وكلما استطاعت أن تخرج إمكاناتها وتتحرر من أسر الجزئي واليومي أدركت ذاتيتها ووعت قدرتها ، ونفذت إلى جوهر الكلي ، وهذا لا يتم إلا في نشاط الروح المطلق .

الفن والجمال في الكل الهيجلي .

ولما كان اهتمامنا هو فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، فعلينا أن نركز علي نشاط الروح في تحقيقها الإبداعي الفني . فلم يهتم هيجل بالجمال على نحو مطلق ، بمعنى أنه لم يبحث فيه كمفهوم أو تصور Concept وإنما نظر إلى الجمال من حيث كونه فكرة تحقق نفسها ؛ وإذا فالجمال عنده هو الفكرة في تمثيلها الحسي أو هو التمثيل الحسي للفكرة das sinnliche scheinender idee ، والفكرة ليست إلا الضرورة الكونية العينية في وحدتها المتكاملة ، وبذلك فالجمال عند هيجل هو الجمال الفني الذي يبده الروح الإنساني لا الجمال الطبيعي الذي هو الصورة الحسية الأولى التي تتجلي فيها الفكرة حيث إن الفكرة في الطبيعة ليست هي الفكرة في ذاتها ، وإنما هي الفكرة مطمورة في وسط حسي خارجي تعوزها الروح المبدعة التي تستطيع أن تعبر عنها حسيا في تشكيلات جمالية تجعل الفكرة شيئا مؤثرا في الحس ^(٢) .

وهكذا نستطيع القول إن الفن هو لقاء العقل مع الطبيعة للبحث عن مثل أعلى جمالي في واقع متعين ، أي في مركب ينصهر فيه التناقض ، وهو في ذلك مثله مثل الدين والفلسفة ، من حيث كون كل منهما يحتوي مضمونا واحدا هو «الفكرة» التي يتم التعبير عنها بأشكال أو أساليب مختلفة .

(١) د. حسن حنفي : قضايا معاصرة - الجزء الثاني - دار الفكر العربي - ص ٢٢٥ .

(٢) Israel Knox : Aesthetic theories of Kant , Hegel and schopenhaur p., 83

- فالفن يعبر عن الروح حسيا .

- والدين يعبر عن الروح رمزيا .

- والفلسفة تعبر عن الروح بواسطة الفكرة أو المفهوم .

ومن ذلك يمكن القول إن السؤال عن ماهية الفن عند هيجل هو أنه ما يميز الإنسان عن الحيوان ، لأن مضمون الفن هو الشعور بالخلود والحرية ، والشعور لا يوجد إلا عند الإنسان . وهكذا فإن بهجة الفن عند هيجل هي الكشف عن الجمال الفني وليس محاكاة الطبيعة ، أو لنقل إن الفن هو تمثيل الوجود بوصفه جمالا . يقول : « الفن ليس مجرد لعب مفيد أو سار وإنما القضية أن يكون تحريرا للروح البشرية من إشكال التناهي والمحدودية^(١) » ومن ثم يكشف الفن عن حركة تحقق وجودية ومعرفية للذات في سعيها نحو المطلق .

جدل الروح الإبداعي في حركة التاريخ :

اعتقد هيجل أن أنواع الفلسفات جميعها مترابط حتى تؤدي إلى الحقيقة ، وأن كل واحد منها إنما ينبثق مما سبقه ويتناقض معه ليؤدي هذا التناقض بينهما إلى إبراز مركب جديد يرفع هذا التناقض بهوار جدلي للوصول إلى الحقيقة . كذلك اعتقد أن الفن يتجسد في مراحل تتجاوز جدليا ، وتسلب كل مرحلة سابقتها وصولا إلى الفن المثالي .

ولما كان تاريخ الفن يرتبط عند هيجل بفلسفته الميتافيزيقية حيث يتطور الفن منطقيا في أنواع وأشكال من الأدنى إلى الأعلى ، رتبها هيجل في ثلاثة أنواع فن رمزي ، وكلاسيكي ، ورومانتيكي ، وكل فن منها يخضع بدوره إلى مراحل البداية والتحقق والأفول . هذا الترتيب النسقي للفن يعتمد على مبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة أو المضمون والشكل . ولما كانت المادة تطفئ على الروح أو الفكرة في الفن الرمزي كانت العمارة هي المثلة لهذا النوع من الفن ، وعندما تطابقت الفكرة مع مضمونها في الفن الكلاسيكي أصبح النحت هو الممثل لهذا النوع من الفن ، وعندما انسحبت الروح إلى الداخل متخيلة عن المادة متوحدة مع ذاتها ظهرت أشكال من الفن أخرى تعبر عن هذا الانسحاب والابتعاد عن المادة كالنصير ، والموسيقى والشعر ، إنه الفن الرومانتيكي .

المرحلة الأولى : الفن الرمزي (العمارة) .

هو أولى المراحل الفنية ، ويطلق عليها هيجل المرحلة الرمزية ، والرمز هنا ليس بمعناه المألوف لدينا ، أي الرمز إلى معان ودلالات جمالية في الحياة ، بل الرمزية هنا تعني

Knox : Ibid , p. 80

(١)

وضع الرمز في مقابل الفكرة ، أو خارج التجربة ، فالأشياء الطبيعية في هذه المرحلة تكون كما هي ، بينما تسعى الفكرة إلى أن تمنحها المعنى والدلالة ، فتحاول الأشياء أن تعبر عن ذاتها كما لو أن الفكرة ذاتها كانت فيها ^(١) .

ومن هنا تكون الفكرة في هذه المرحلة غامضة مشوشة ، وبالتالي لا تقدم الشكل المحدد ، فيكون مثلاً في استطاعتنا أن نرمز للقوة برمز الثور أو الأسد ، كما يمكن أن نرمز للبيت بشئ آخر غير القوة كالعظمة ، ومن هنا تكون علاقة المضمون بالشكل الخارجي علاقة مصطنعة ، حيث لا يستغرق الرمز كل صفات مدلوله ^(٢) ويرى هيجل في فنون الشرق، وفنون قدماء المصريين وقدماء الصين والهنوس ما يمثل هذه المرحلة ، حيث يعجز هذا الفن عن تحقيق المثل الأعلى ، أو تطابق المضمون مع الشكل . وأكثر أنماط الفنون تمثيلاً لهذه المرحلة هو فن العمارة حيث يمثل بدايه الفن حينما حاول الفكر الإنساني أن يهذب الطبيعة ويحدد للروح مكاناً يلتقي فيه بذاته ، ولكن المواد لم تساعد في التشكيل ، فكانت مواد ثقيلة الوزن ، تعادل ما في الطبيعة من ضخامة ولا تحد ، ومن ثم لم تكن أشكال العمارة مناسبة للفكرة ، لقد كانت أساساً أشكالاً لطبيعية غير عضوية أنتظمت وفقاً لقوانين التناسق ^(٣) . وهكذا نستطيع القول إن الفن الرمزي يقوم الشكل فيه باقتراح الفكرة حيث يمثل بدء خروج الروح ومحاولاتها التجسيد في شكل .

المرحلة الكلاسيكية (النحت)

في هذه المرحلة يستوعب العقل الإنساني الفكرة التي افترضها الفن الرمزي في العمارة ، ويحاول أن يتطابق معها ، فيبحث عن الشكل العضوي الذي يحقق فيها وحدته ، فلا يجد إلا الشكل الإنساني وسطاً جيداً يحقق له ما يريد ، وما يريده هو تحقيق الروحية في بعدها الفردي والحسي ، فيلجأ بداية إلى تنقية الشكل الإنساني من التقاوض التي تربطه بالمرحلة الحسية ، ويحرره من المظاهر العرضية ، ولا يستطيع الروح أن يتجلى إلا من خلال حضوره «الحسي المادي» ولا يعني ذلك أنه حط من مستوى الروح ؛ فالروح هنا مباطنة للمظهر الجسماني ، بمعنى أنها ممثلة بالحياة ، وفي نفس الوقت لا تتأثر بأي نوع من المعاناة اليومية التي تميز الإنسان العادي ، حيث إن النحت هنا يصور الإله متعينا في واقع حسي ، فيتطابق المضمون مع الشكل حيث يتألق الشكل بنور المضمون الروحاني الذي يكشف عن الفردية الروحية الملائمة للعقل ^(٤) .

Knox : Ibid , p., 80

Knox : op . Cit p., 87

Knox : Ibid p., 88

(١) د . أميرة مطر - فلسفة الجمال - ص ١١٨

(٢)

(٣)

(٤)

ويمثل هذا النوع من الفن الحضارة اليونانية ، حيث استطاعت هذه الحضارة بما امتلكته من حرية أن تعبر عن المبدأ الفردي . ويقارن هيجل بين تصلب النحت المصري القديم وبين الحرية التي تميز بها النحت اليوناني وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة المتوارثة ؛ الأمر الذي ترتب عليه أن ظل الشكل في النحت المصري غريباً عن الفكرة ، وظل الفنان مقيداً بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبير. ويضرب هيجل مثلاً لذلك بتمثال الآلهة إيزيس تحمل ابنها الإله حورس ، ويلاحظ كيف ظل التمثال هنا جامداً خالياً من التعبير عن تجسيد الأمومة والشخصية^(١) .

الفن الرومانتيكي : (التصوير ، الموسيقى ، الشعر)

في هذه المرحلة انسحبت الروح إلى الداخل ، وتباعدت عن المادة ، ونشأ تناقض بين المضمون والشكل كما حدث في الفن الرمزي ، وإن كان التناقض في هذه المرحلة ناتجاً عن تسمي الروح وانتصارها على المادة لا العكس . وبالتالي أصبح المضمون روحانياً ، فطلب لذلك أشكالاً تناسب هذه الروحانية ؛ فلم تعد الوحدة التي حققها الفن الكلاسيكي بين الشكل والمضمون قادرة على أن تفي بحاجة الروح الآن ؛ فالفن الكلاسيكي اليوناني مع كل ما حققه من كمال وتمام ، إلا أنه عجز من ناحية أخرى عن أن يبلغ الكمال الروحي ، من حيث إنه لم يستطع أن يظهر الفكرة بوصفها فكرة ، وأن يجعلها تكون مضمونه الدائم^(٢) . ومن ثم انهار أمام إله المسيحية الذي يأتي أن يظهر كتجسيد بشري فهو لا يتحد مع الإنسان إلا في مجال «الروح»

ولذا فالفن الرومانتيكي يعبر - كما يقول هيجل - عن حياتنا الداخلية ؛ تلك التي ترتبط بموضوعها كما لو أنه ليس شيئاً آخر غير ذاتها ، بمعنى آخر إنه يعبر عن الروح ، عن القلب ، عن الحياة الانفعالية من حيث كون كل منهما وسيط الروح ذاتها الساعية من أجل الحرية ، والباحثة عن توازنها في العالم الداخلي للروح ، هذه الحياة الداخلية والمثالية هي مضمون الفن الرومانتيكي ، ولهذا فهي بالضرورة تكشف عن تمثيلاتنا بنفس طبيعة مضمونها ، ألا وهو الشعور أو الفكرة الداخلية^(٣) .

ومن هنا نستطيع القول أن في الفن الرومانسي الذي تمثله الروح المسيحية ، تكون المشاعر ولغة القلب الروحانية هي مضمون العمل الفني ، حيث لا يتكشف في وسيط حسي كما في الفن الرمزي أو الكلاسيكي ، وإنما يقترب وسيطه من الفكر المعبر عنه . وإذا انكشف الفن الرومانتيكي في نظر هيجل من خلال ثلاثة أنواع من الفنون هي : التصوير ، والموسيقى ، والشعر.

(١) د. أميرة مطر - فلسفة الجمال ص ١٢١

Knox : op. cit . p. 89 .

(٢)

Knox : Ibid , p. 90.

(٣)

وينقسم الشعر إلى ثلاثة أنواع : الملحمي ، والفنائي ، والدرامي .

والشعر الملحمي يظهر عادة روح المجتمع حيث تتوارى فردية الشاعر خلف أحداث وبطولات مجتمعه كالإلياذة والأوديسة ، ومن هنا فإن مضمون هذا الشعر يكون موضوعيا ، أما في الشعر الفنائي فتتضح ذاتية الشاعر حيث يستطيع أن يعبر عن ربود أفعاله الخاصة وانفعالاته بصدد أحداث مجتمعة ، ولذلك فهو يمثل الذاتية ، ويستعين بالموسيقى كي ينفذ إلى النفس بعمق مؤثرا في الإحساس والشعور . ويجيء الشعر الدرامي ليقدّم حدثا مرتبطا بنوع من الصراع الذي تحركه قوى القدر فهو بمعنى آخر يعبر عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعي الذي يقدمه من خلال الحدث . وينقسم الشعر الدرامي إلى نوعين :

التراجيديا ، والكوميديا

أولا : التراجيديا

تستحق تراجيديا هيجل العناية والاهتمام ، لما لنظريته فيها من جدة وطرافة ، فالتراجيديا عنده ليست بين طرفين متعارضين (خير وشر) ، وإنما التعارض عنده من نوع خاص ؛ تعارض فريد في طبيعته ؛ فهو بين طرفين متماثلين ، وكلاهما عدل ، إلا أن لكل منهما غاية قديمة ، تعارض الأخرى ؛ مثل التعارض بين الصلات الأسرية وقانون الدولة ، كما في مسرحية «أنتيجونا» لصوفوكليس ، حيث قررت أنتيجونا دفن أخيها ملبية لداعي قانون القلب ، ومعارضة لقانون الدولة المتمثل في أوامر عمها (كريون) في عدم دفن الخائن، وبذلك فهناك في التراجيديا انقسام في الجوهر الأخلاقي ، بمعنى انقسام في القوى الروحية التي تحكم وتسير مجال الرغبات والأفعال الإنسانية^(١) . والبطل التراجيدي مدفوع إلى غايته مؤمن بما تتول إليه نهايته ، إلا أن العدالة الأبدية تأتي لتنهى الصراع وتعيد الوحدة للجوهر الروحي الأخلاقي ، إما عن طريق نهاية أحد الطرفين كموت «أنتيجونا» وحبيبها ، أو عن طريق نوع من التطهير الداخلي الدقيق كما في أوديب في كولونا ، لأن شمة حلا ينبغي أن تقدمه العدالة حتى تنير نهاية التراجيديا من خلال رؤيتها لحل التناقض القائم في الصراع^(٢) .

Knox : Ibid, p 105

Knox Ibid, p.,

(١)

(٢)

وفي ضوء ذلك يمكننا القول بأن في تعريف هيجل للتراجيديا بأنها صراع بين قيمتين كلتاهما عدل بحيث إن انتصار أيتها يورثنا حزنا على الأخرى هذا التعريف يفيد أمورا مهمة ، منها :

(أ) أن الأساس في العمل التراجيدي «التناقض الصراعى» الذي يكسر - ولأول مرة - فكرة رفع التناقض بمركب أعلى يصهرهما معا .

(ب) وفي الحقيقة أن هذا الصراع غير المرفوع بين القيم في التراجيديا يثير في عقل المتلقى الرغبة في البحث - منطقيا - عن تركيبات جدلية بين القيم ، رغبة في تسوية العلاقات الصراعية بين القيم ، بالبلوغ إلى مركب أعلى من خلال تنظيم جدلي بينها ، يبرر في العقل ضرورة انكسار قيمة لحساب قيمة أعلى منها . وبذلك يكون هيجل قد شاء أن يستغل التوتر الوجداني الذي تحدثه التراجيديا في حفز العقل لإكمال المنهج الجدلي في عالم القيم .

ولقد اهتم هيجل بالتمييز بين التراجيديا القديمة والحديثة من حيث إن الأخيرة تبرز لنا الذاتية بصورة أقوى ، فالبطل لم يعد يمثل مؤسسة أو قانونا ، وإنما أصبح يمثل ذاته ، وهنا يضع هيجل شخصيات مسرح شكسبير في مقابل شخصيات مسرح إسخيولوس وصوفوكليس؛ «أورست» في مقابل «هاملت» فشخصية هاملت وذاتية هي التي تبرز في التراجيديا الحديثة ، في حين يتمثل فعل القوى العليا من خلال شخصية أورست^(١).

ويعرف هيجل الكوميديا بأنها عمل درامي تتأسس فيه الأحداث على وضع ثقة في غير موضعها الصحيح ، فتتولد عن ذلك مفارقة تبعث على الضحك . وهنا نلاحظ أنه إذا كان هيجل قد أسس التراجيديا على «التناقض الصراعى» فإنه يؤسس الكوميديا على «المفارقة» Paradox كما نلاحظ أن هذه المفارقة تكشف عن أمرين :

الأول : أن الضحك الناشئ عنها يعلن عن سخرية مرة من العقل الذي توهم العلاقات على غير وجهها الصحيح .

والثاني : أن الكوميديا تصبح عند هيجل نوعا من أنواع «برهان الخلف» في المنطق حيث تعرض الكوميديا نقیض الحقيقة وتتصرف معه على أنه حقيقة حتى تكشف المفارقة عن كذب هذا النقیض فتردنا السخرية إلى الحقيقة ، وينشوب العقل إلى الحق بعد أن

(١) د . اميرة مطر - فلسفة الجمال - ص ١٢٧ .

ضحك من نفسه حين توهم ما يخالفه . ويرى هيجل في كوميديا أرسطوفان قديما نموذجاً لهذه الثقة^(١) .

فكاننا في التراجيديا نحزن على قصور تطبيق الجدل عن رفع التناقض بين القيم ، وفي الكوميديا نسخر من التطبيق الخاطئ للجدل المفضي إلى المفارقة . وذلك لأن في الكوميديا تعارضاً مستمراً بين المصالح الخاصة للأشخاص ولا تكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الأفراد على نحو ما تجد في التراجيديا صالحتها الذاتي وبوافعها الخاصة ، ويزداد هذا التنافر في الكوميديا حتى النهاية ، ومن ثم يفشل العمل الفني في تقديم الحقيقة المطلقة التي هي غاية الفن ؛ ولذلك فقد رأى هيجل في الكوميديا شكلاً معبراً عن نهاية الفن^(٢) أو موت الفن .

وفي الحقيقة ينبغي أن نلاحظ أن تطور الفنون عند هيجل وانتقال الروح في تطورها من فن إلى فن آخر ، هو أمر يتأسس عند هيجل على نظرة تفاضلية ضمنية بين «المكان» و«الزمن» . فالمكان عنده مقولة ثقيلة في ماديتها وصلبة في تعينها ، وأبعادها صارمة ، وقيودها على الروح مرهقة ، فالهيز المكاني سجن ضيق ، تضيق به الروح . ولذلك فإنه كلما ارتبط الفن بالمكان دل ذلك على قلة رصيده في الحرية والانطلاق نحو المطلق . أضف إلى ذلك أن المكان من شأنه أن يجذب إلى الخارج ، ويعطي - بالتالي - أولوية للحس على العقل والمادة على الروح للشكل على المضمون . في حين نجد أن الزمان مقولة شعورية أبعادها وهمية لا تفرض قيوداً على حرية الفكرة في التعبير عن ذاتها . فالزمان نظام حر مفتوح ، تفتح فيه «اللحظة» أمام الفكر استيعاب «الماضي» واستشراف المستقبل ، بما يحقق للروح تعبيراً أكثر حرية عن نفسه . هذا فضلاً عن قدرة الزمان على جذب الفكر نحو الداخل ، وبالتالي على تعميق الوعي بالذات .

وفي ذلك يمكن أن نرد على قضية موت الفن ، بأن إبقاء هيجل على انفتاح اللحظة هو انفتاح على أشكال ابتكارية للفن الزماني وإمكانية استيعاب الفن الكوني الذي فتح آفاقاً أمام العلم في كشوفاته الفضائية وما سيجد من قوانين سيكون الزمن هو جوهرها .

وأخيراً ننتهي إلى أن الفن عند هيجل لا يزال يلعب دوراً مشابهاً للدور الذي كان يلعبه لدى أفلاطون ، من حيث إن الفن عندهما هو في الأساس تمثيل Representation أو

(١) د . أميرة مطر مقدمة في فلسفة الجمال ص ١٢٢ .

(٢) د . أميرة مطر - فلسفة الجمال ، ص ١٢٨ .

تجسيد embodiment لفكرة مطلقة والمثال. ولذلك لا يكون من المستغرب بحال أن يأتي الفن عند أفلاطون منهاجا يتمرس به العقل على الاقتراب من الحقيقة ، وكذلك عند هيجل يأتي الفن في مستهل رحلة ثلاثية تقترب بها الروح من الحقيقة المطلقة ، فيكون على الفن أن يبدأ رحلة الاقتراب من الحقيقة العليا بتعيينها ، أي يصوغها في تمثل عيني ، يمثل للحس ، شريطة أن تتحول معطياته في الوعي إلى رمز Symbol يصور الحقيقة للعقل علي نحو يكفل النفاذ بالحقيقة إلى الوجدان ، بما ينعكس - بدوره - في تمثلات جديدة تصدر بها الحقيقة عن الذات في رومانسية تعلن عن اقتراب الذات من معية Witness الحقيقة ، ومن شأن التطور بهذه المعية أن يتولد في الذات وعي جديد ، به تعي الذات أن هذه المعية مع الحقيقة تنطوي - في ذات الوقت - على استقلال الحقيقة واستقلال الذات ، فتنشأ علاقة معرفية مباشرة بين الطرفين ، حيث يكون على الذات أن ترصد نشاط «الفكرة» أو «الحقيقة» وهو يعلن عن تعبير الحقيقة عن ذاتها بذاتها ، ويكون في ذلك التعبير إيضاح عن «الأصل» في كل حقيقة ، إيضاح «كلاسيكي» يعلن عن الهوية ويكتسب فيه الجزء طبيعة الكل .

فلسفة الجمال والفن في القرن العشرين

يأتي القرن العشرون ، ولا نبالغ لو قلنا إن الجماليات لم تكن أكثر صقلا وتنوعا ونشاطا كما هي في هذا القرن^(١) لذا فإنه ليس من الصعب الوصول إلى خصائص مشتركة يمكن أن نعددها تباعا فحسب ، بل وأشد صعوبة تحديد الاتجاهات وتصنيف الفلسفات في القرن العشرين ؛ ذلك لأنه قد شارك في فلسفة الجمال والبحث في طبيعته فنانون ، ونقاد ، وأدباء ، وفلاسفة أدباء ، ولغويون ، ومناطق ، واجتماعيون ، وأنتروبولوجيون ، وأصحاب التحليل النفسي بالطبع .

وإن كان يمكن أن نقول إن السمة الرئيسية لفلسفة الجمال في القرن العشرين هي الاهتمام بالخبرة الجمالية والنفاذ إلى طبيعتها وارتباطاتها بغيرها من الخبرات البشرية . من ناحية أخرى يمكن بإيجاز تحديد الاتجاهات المتميزة في القرن العشرين ، وإن كان هذا التحديد ليس مغلقا ولا نهائيا ، ثم سيقع اختيارنا على نموذجين من هذه الاتجاهات المرتبطة بالفلسفة في الأغلب.

بداية يمكن القول إن هناك أربعة اتجاهات تميز فلسفة الجمال في القرن العشرين:

- ١- الاتجاه الفلسفي .
- ٢- الاتجاه الفني أو الأدبي .
- ٣- الاتجاه التحليلي أو المنهجي .
- ٤- إتجاه مناهج التفسير الموضوعية .

أولا : الاتجاه الفلسفي :

وينقسم إلى فئتين :

(١) فئة الاتجاه الفلسفي المتأفزيقي Metaphysical ويمثله كروتشه B.Croce في كتابه الإستطيقا أو علم اللغة العام ، والمجمل في تاريخ الفن ١٩١١ ، وكولنجوود R.G. Collingwood الذي قام بتفسير وتوضيح فلسفة كروتشه في كتاب مبادئ

The Encyclopedia of philosophy vol . 1, p. 31

(١)

الفن ، وبرجسون H.Bergsson في كتبه «مقدمة في الميتافيزيقا» ١٩٠٣ ، «والتنوير الخالق» ١٩٠٧ «وفلسفة الضحك» ١٩٠٠ ، وجميع هؤلاء الفلاسفة القول بأن الفن حدس وإن اختلفت طبيعة هذا الحدس عند كل منهم .

(ب) الفئة الثانية فئة الفلاسفة الذين فسروا أفكارهم الفلسفية الأصلية بواسطة الأدب مثل سارتر ، وجبرئيل مارسيل وألبير كامي ، ولكن هؤلاء الفلاسفة وقعوا في مغالطة التعبير الأحادي للطبيعة البشرية ، فكانت شخوص رواياتهم ومسرحياتهم تسلك مسلكا واحداً وفقاً أو تفسيراً لطبيعة فلسفتهم .

ثانياً : الاتجاه الفني أو الأدبي :

ويعتبر هذا الاتجاه أثرى الاتجاهات لأنه استفاد من المحصلة الفلسفية الموجودة واهتم بمسألة اللغة ، ولقد اهتم باللغة لسببين :

(أ) إحساس الفنانين والنقاد بالتغير السريع والتعقد الشديد لأنماط الحياة الأمر الذي يقتضي بدوره أن يواكبه وسيلة متطورة في التعبير ، فبرزت مشكلة التعبير والدلالة لدى فنانين ونقاد القرن العشرين ، وحاولوا الوصول إلى المواصفات التي ينبغي أن تكون عليها لغة التعبير ، والملاحظ أنها كانت مواصفات رياضية ، لأنهم أرادوا أن يكون التعبير دقيقاً ، فأصبحت اللغة الفنية مجموعة من الرموز تشير إلى معنى محدد .

(ب) أراد أصحاب هذا الاتجاه أن تقوم اللغة التعبيرية الجديدة بحل مشكلة التداخل في العلاقات من خلال التعبير الفني ، بأن يعتمد هذا التعبير على جهاز دقيق في التعبير والدلالة ، فاهتموا بما يسمى بالرموز الفنية ، ويمثل هذا الاتجاه الفلسفي إنثريولوجي هو أرنست كاسير E. cassirer في كتابه الضخم «فلسفة الأشكال الرمزية» في ثلاثة أجزاء ، وفي كتابه «مقال في الإنسان» ١٩٤٤ ، وقد تطورت فلسفته مع فلسفة سوزان لانجر S. langer من حيث رأت أن الفن رمز تمثيلي Pre-entational symbol ، أو المظهر الخارجي Semblance وذلك في كتابها «الفلسفة بمفتاح جديد Philosophy in new key» ، «والشكل والشعور» ١٩٥٣ Feeling And Form ، ومشاكل الفن The Problem Of Art

ثالثاً : الاتجاه التحليلي أو المنهجي :

وهذا الاتجاه يتميز فى الأساس بأن النقطة الرئيسية فيه هى التحليل العلمى للحقيقة، وإن اختلفت الأسئلة التى يطرحها ممثلوه وإجاباتهم عنها .

فمنهم من اتجه إلى تحليل أدوات الفن ومفهوم الفن ، وخاصة بعد تطور الرياضيات ١٨٤٠ ، على يد لوياتشيفسكى وريمان ، وظهور ما يسمى بالأنماط التصورية ، حيث استقلت الهندسة عن الواقع ، فأصبحت تبدأ من فرض خيالى يتسق مع نتيجته التى نخلص إليها ، فظهر اتجاه اللا معقول فى الفن ، واتجاه الفن للفن .

ومنهم من تسال عن المناهج التى تحل بها مشاكل الإستطيقا ، واعتمدوا على نتائج البحث السيكولوجى مثل ماكس دسوار ، وتوماس مونرو ، وإتين سوريو ، ومنهم من اهتم بدراسة الظواهر الإدراكية وقوانين الإدراك التى تظهر طبيعة وقيمة « الشكل فى الفن » ، وهم الجشطالتيون وخاصة عند كورت كوفكا Kurt Koffka فى كتابه « مشاكل فى علم نفس الفن » وروندلف أرنهيم R. Arnheim فى الفن والإدراك المرئى .

ومنهم من قام بتفسير العملية الإبداعية ذاتها من خلال نماذج من الفنانين وهم أتباع المدرسة الفرويدية ، وما قامت به من تحليل كل من هاملت وليوناردو دافنشي ، ودستوفسكى : تلك الدراسات التى أضاعت طبيعة الخلق الفنى والتنوق ، وطبيعة الخبرة الجمالية فى ضوء مفاهيم مثل empathy لثيودور ليبس Lipps والمسافة النفسية Phiscal distance لإبوارد بوالى E. Bullough ، والانسجام المتزامن Synaesthesia لرتشاردز الذى انشغل أيضاً بالمناهج الاستبطانية .

رابعاً : اتجاه مناهج التفسير الموضوعية :

ينظر أصحاب هذا الاتجاه إلى العمل الفنى على أنه عبارة عن منتج إنسانى ، وبالتالي لابد أن تنعكس فيه كل قوانين النشاط الإنسانى حتى يمكن تفسيره فإذا كانت الظاهرة الإنسانية محكومة بقوانين سيكولوجية ، وفيزيائية ، بيولوجية ، واقتصادية ، واجتماعية ، فلابد من الاعتماد على هذه القوانين عند تحليلنا للعمل الفنى ويمثل هذا الاتجاه ماركس ، حيث يرى الماركسى أن القوى الاجتماعية هى المحركة لتطور الشخصيات الدرامية، وأن الشخصيات بدورها لابد أن تصور هذه القوى ، ولقد تطور هذا الاتجاه مع لوكاتش G. Lucács وأظهر مرونة فى التفاعل والحوار مع الأنظمة الأخرى ، وخاصة

في كتابه معنى الواقعيه المعاصرة «١٩٦٢» ويمثل هذا الاتجاه ايضا تين Tain ، حيث نظر للعمل الفني علي أنه ظاهرة من الظواهر الطبيعية حيث تحكمه عناصر الجنس والبيئة والعصر ، وايضا جيو ، حيث يرى أن الفن هو الجانب الحيوي في حياة الفرد.

وفي ضوء ما سبق يمكننا اختبار نموذجين يمثلان - في اعتقادي - نوعين من الاتجاهات الفلسفية المهمة في القرن العشرين ، وهما الاتجاه الفلسفي ويمثله كروتشه ، والاتجاه الرمزي ويمثله إرنست كاسير ، ولقد اخترت هذين النموذجين لما أحدثاه من تأثير كبير في مجالات الفن والأدب والنقد ، بالإضافة إلى أن الحدس التعبيري عند كروتشه ، والرمز التعبيري عند إرنست كاسير ، في اعتقادي ، لهما أهمية في سد حاجة ونقص نعاني منهما في مجال النقد الأدبي ؛ وهذا النقد الذي لابد أن يتجه أساسا إلى موضوع العمل الفني حيث إنه من الملاحظ عدم الاهتمام به والتركيز عليه ، والانشغال بقضايا أخرى.

طبيعة الرمز الجمالي في الفن والعمل الفني عند إرنست كاسيرر

إن محاولة فهم أو تحديد فلسفة للجمال أو للفن عند كاسيرر لا تتم إلا من خلال فهم فلسفته العامة ؛ وذلك لأن الفن ما هو إلا شكل واحد من أشكال أو صور فعاليات الإنسان في الحضارة . ولذلك فعلينا أن نبسط بإيجاز هذه الفلسفة بأشكالها حتى يتحدد لنا ويتميز الشكل الفني أو الجمالي .

فلقد تطلع كاسيرر إلى تقديم فلسفة للإنسان تستوعب كل أنشطته وفعالياته الحضارية من لغة وأسطورة وفن وتاريخ وعلم . وإذا كان حقيقة أن نقطة انطلاق فلسفته هي الفلسفة الكانطية بصورها الأولية الحدسية مثل (الزمان ، المكان) أو مقولات الفهم مثل (الجوهر والعلية ... إلخ) التي نفرضها على المادة الخام لنضفي عليها المعنى ^(١) ، فإن كاسيرر نفخ في هذه الحدوس الساكنة الثابتة روحاً تحيلها حدوساً ديناميكية متطورة تستوعب في تطبيقاتها ميادين أوسع وأشمل . وقد تأثر في ذلك بالروح الهيجلية الديالكتيكية إلا أنه لم يجعل التاريخ - كهيجل - معياراً لأفضلية شكل على شكل آخر ، بحيث ينفي كل شكل جديد الشكل القديم ويجاوزه ، بل إنه جعل الإنسان يحيا ويشيد حضارته بالرمز ، فيخلق رموزاً لكل منها استقلاله وقانونه الخاص ، وإن كان لا يتعارض ولا يتناقض مع الأشكال الأخرى . فالإنسان هو صانع الرموز وهو لا يحيا إلا بالرمز .

طبيعة الرمز عند كاسيرر

بداية لابد أن نتحدث عن كيفية وصول كاسيرر إلى الرمز ، وذلك تم له من خلال دراسات شتى علمية وفلسفية وسيكولوجية ، وأنثروبولوجية ، رأي خلالها الإنسان يتمزق ، فصرح بأن الفوضى التي بلغتها فروع المعرفة حين استقل كل منها في حل مشكلة الإنسان ، هي ناقوس الخطر الذي نذّر علينا أن الحاجة ماسة إلى نظرة « موحدة » للإنسان ^(٢) .

^(١) Beardsly : Aesthetics , from Classical Greece to the present p. 349 .

^(٢) إرنست كاسيرر - مقال في الإنسان - ترجمة د . إسماعيل عباس ، مراجعة د . محمد يوسف نعم - ص ١٨

وفي ضوء ذلك رفض كاسيرر كل التعريفات التي قدمت للإنسان ، ورأى أن التمثيل الرمزي يشكل الوظيفة الأساسية للوعي الإنساني^(١) قبلرمزية خرج الإنسان من العالم المادي ، ولم يعد يواجه الحقائق مباشرة بل من وراء رموز ، حيث يوجد من خلال هذه الرموز علاقات وصلات بين العلاقات الإدراكية ومآلها من دلالة أو معنى . أى أن طبيعة التمثيل الرمزي هي التي تؤلف بشكل عام أو تعمل على إيجاد كل إجمالي يعلو علي العلاقة الإدراكية ، ويمدها بسياق وقرينة في آن معا^(٢) .

وفي الواقع أن الرمز عند كاسيرر يختلف عن الإشارة ، فالإشارة ليس لها معنى نستمد من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه^(٣) .، مثل الإشارات العلمية والتكنولوجية والعملية ، أما الرمز فهو يتميز بتنوعه ، فقد يعبر الإنسان برموز مختلفة عن شيء واحد - كالحال في تعدد اللغات - كما أن الرمز لا يكتفي بالدلالة - كالإشارة ، بل يضاف إلى ذلك شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزف في نفس الراي أو السامع كلما وقع على رمز معين^(٤) .

وهكذا يمكن القول إن الرمز أصبح وظيفة مبدعة للإنسان لا تنظيمية كما يراها كانت، ومبدأ مكونا ومشكلا لصور ذات معني ودلالة تحتوي مضامين مختلفة تطابق فيها كل صورة مضمونها في وحدة عضوية حية . وهنا يمكن القول إن الخيال هو «القوة الدافعة للرمز» في أشكاله المختلفة .

إلا أن هذا الخيال له دالتان :

١- تحديد الشكل أو الصورة وهي تعني القدرة على صنع أو تشكيل صورة علي نحو رمزي مقصود للفعاليات البشرية المختلفة .٢- علو الإنسان على الواقع بإبداعه معنى جديدا من خلال كشفه إمكانيات الواقع المتاح .

طبيعة الفن والعمل الفني عند كاسيرر:

إن طبيعة الفن عند كاسيرر إنما تتحدد بروح فلسفته العامة ، فمحور فلسفته هو «الرمز» - كما بينا - الذي يبدع بواسطته الإنسان أشكالا متجاوزة لعالم الوقائع . والفن وهو شكل من هذه الأشكال هو رمز ، ولكنه رمز غير محاك للعالم الخارجي لأنه هو المقوم لها

The Encyclopedia of philosophy, vol 2, p., 44 .

(١)

The Encyclopedia of philosophy vol 2, p., 45

(٢)

(٣) د . أميرة حليم مطر - مقدمة في علم الجمال والفلسفة الفن - دار المعارف - ص ٢٨ .

(٤) د. زكي نجيب محمود - فلسفة ومن - ص ٤٢ .

لا تقدم هذا المطلب ، فيقول : هنا يأتي نور الحكم الجمالي والنور الذي يجب أن يميز بين العمل الفني الأصيل من الزائف .

٢- الغاية : وأيضا تختلف عن تلك الغاية الموجودة في اللعب ، حيث تكون غاية اللعب غاية تمهيدية تربية أو تسلية تعريفية ، أما الغاية في الفن فهي لحظة ضرورية يتم فيها تكثيف وتركيز لكل طاقاتنا لتشكيل عمل جديد في شكل جديد ، فالممثل يقوم بأداء دوره في الرواية ، وفي كل فترة على حدة جزء من الكل البنائي المتناسك . فنبرة الصوت وإيقاع الكلمات والتنغيم في صوته وتعبيرات وجهه وأوضاع جسمه كلها تنتج نحو غاية واحدة هي تجسيد الشخصية الإنسانية^(١).

٣- التحرر : إن جوهر هذه العملية هو التحرر لكل من الفنان والمتلقي حيث لا يمكن أن نفهم عملا فنيا دون أن نعيد العملية الخالقة التي تم بها إيجاد العمل الفني وتركيبها من جديد - إلى حد ما- ومن طبيعة هذه العملية أن تحول العواطف نفسها أفعالا . ولو كان علينا أن نعاني في الواقع كل تلك العواطف التي نعيشها بعد أن نشهد رواية «أوديب» لصوفوكليس أو «الملك لير» لشيكسبير لما كدنا ننجو من أثر الصدمة والأرق . ولكن الفن يحول كل تلك الآلام والكوارث الواجدانية ، وكل ضروب الجور والمنفصات إلى وسيلة لتحرير الذات الإنسانية ، وبذلك يعطينا حرية داخلية لا نبغها بطرق أخرى^(٢).

وهكذا قدم كاسير نظريته الجمالية منبثقة من روح فلسفته العامة الرمزية ، وهي نظرية لعب «الرمز» فيها «وظيفة» نور المبدع لأشكال تتجاوز جزرا ومدا ، تناقضا وانسجاما ، حول مهمة أساسية هي تحقيق فعالية الإنسان في وحدته الوظيفية أي «الترميز» ليتم له تكيفه وتوازنه ، وإن كان توازننا ديناميا لا إستاتيكا ، ناتجا عن صراع بين القوى المتضادة ، غير أن ذلك الصراع لا يطرد «الانسجام الداخلي» الذي يعده هيرقليطس «خيرا من الانسجام الخارجي»^(٣).

(١) كاسير - مقال في الإنسان - ص ٢٤٩ .

(٢) كاسير - المرجع السابق - ص ٢٥٩ .

(٣) كاسير - المرجع السابق - ص ٢٧١ .

فلسفة الفن عن كروتشه

بعد كروتشه من أكثر علماء الجمال المعاصرين تأثيرا . فلقد جاء بمفهوم جديد عن الفن ، حاول فيه أن ينقى الفن من أي ارتباطات خارجية ، وبالتالي يضمن له استقلاله التام . ولا تتضح مكانة الفن وطبيعته وغايته وعلاقاته بالأنشطة الأخرى الإنسانية إلا من خلال السياق الميتافيزيقي المثالي لفلسفة كروتشه - فهو متأثرا بهيجل - أقام مذهبا لنشاط الروح وإن اختلف عن هيجل في أنه اقترب أكثر من الأرض - ومن الأعمال الفنية الفعلية ، ومن ثم تحول كثير من مصطلحات كروتشه فيما بعد إلى مصطلحات تجريبية ^(١) .

ولكروتشه كتابان في فلسفة الجمال هما :

١- الإستطقياً بوصفها علم التعبير واللغة العام .

٢- والمجمل في فلسفة الفن .

مكانة الفن في فلسفته الروحية .

كما سبق أن قلنا إنه لكي تتضح طبيعة الفن ومكانته ، علينا أن نعرض لفلسفة كروتشه الروحية ، فالفلسفة من وجهة نظر كروتشه هي دراسة للعقل Mind أو الروح Sprit ، والروح ما هي إلا الواقع Reality . بمعنى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكرة ، فالفكر والحقيقة شئ واحد . فالمعرفة إذن ليست علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته ، ويتربط على ذلك أن موضوع الفلسفة ليس مجردات بل هي إدراك للواقع العياني . وما من واقع عياني غير الفكر ^(٢) .

وينقسم نشاط الروح عند كروتشه إلى جانبين :

جانب المعرفة Knowing وجانب الفعل Doing أو الجانب النظري ، والجانب العملي ، وكل جانب من هذين الجانبين ينقسم بدوره إلى نوعين من النشاط له وظيفة وأداته وعلمه الخاص .

Beardsly : Aesthetics from classical Greece to the present P., 319 .

(١)

(٢) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن - ترجمة سامي الربوبي - ص ٣٢٠ .

١- النشاط النظرى المعرفى ينقسم إلى :

(١) معرفة حدسية

(ب) معرفة تصورية .

والمعرفة الحدسية أدواتها الخيال ووظيفتها إدراك الصور الجزئية الفردية وعلمها الإستطيقا أو الفن .

أما المعرفة التصورية فأدواتها العقل ووظيفتها إدراك العلاقات الكلية بين الأشياء ، وعلمها المنطق .

٢- النشاط العملي (أو الفعل) ينقسم بدوره إلى نوعين من النشاط العملي لكل منهما وظيفة وأداته وعلمه الخاص أيضا .

(١) فهناك النشاط العملي النفعي ووظيفته تحقيق غايات فردية وأداته الرغبة وعلمه الاقتصاد .

(ب) وهناك النشاط العلمى الموجه إلى الخير ووظيفته تحقيق غايات كلية ، وأداته الإرادة وعلمه الأخلاق .

وبذلك يتألف من المعرفة النظرية والعملية أربعة مفاهيم ، أو أربعة أوجه للحقيقة : الجمال والحق ، والمنفعة والخير ، وهذه هي الحقيقة بكاملها ، وهي هي الفكر . ويرى كرونتشه أن كل مرحلة تعتمد على المرحلة التي تسبقها ولا تمثل كل واحدة منهما لحظة منفصلة من نشاط الروح . إلا أنه من الواضح أن المعرفة الحدسية هي أولى خطوات نشاط الفكر ، أو هي الصورة الفجرية لنشاط الفكر ، وهي حدس خالص . والحدس في نظر كرونتشه هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية ؛ هو الإدراك الخالي من أي عنصر منطقي ، وهو من شأن المخيلة^(١).

كما يميز كرونتشه بين الحدس والإدراك الحسي ، فيرى أن لدينا حدسا ؛ مثل هذا النهر ، هذه البحيرة ، ذلك المطر ، تلك الكوب من الماء . فكل المدركات الحسية Percepts هي حدوس ، ولكن ليست كل الحدوس مدركات حسية ، لأن الحدس هو صور جزئية تكمن في الوعي كإنتاج متوضع Objectified impresson وليس كما - يرى السيكلوجيون - من أنه هو ما كان محسوسا ، ولم يعد كذلك ، أي أصبح صورة متمثلة أو صورة متخيلة image ، فيرى أن الحدس الحق روحي inspiration ، أما الصورة المتمثلة فثنى طبيعي ميكانيكي سلبي nactive .

١- كرونتشه : الجمال في فلسفة الفن -- ترجمة سامي النروبي - ص ٨

وبذلك فالحدس تعبير ، وكل ما عجز عن الظهور في مظهر التعبير ليس بحدس . يقول في كتابه الإستطيقا بوصفها علم التعبير واللغة العام : من المستحيل التمييز بين الحدس والتعبير في العملية المعرفية ، فالأول يظهر مع الثاني في نفس اللحظة ، فهما (الحدس والتعبير) ليسا اثنين بل إثنين واحد . إنه رؤية عقلية واضحة clear mental vision^(١) الفن رؤيا أو حدس :

يطابق كروتشه بعد ذلك الفن بالحدس ؛ فهو يتساؤل في بداية «المجمل في فلسفة الفن» عن ماهو الفن ؟ فيجيب إنه رؤيا أو حدس ؛ وبالتالي فإن الفن رؤية حدسية تعبيرية . ولما كان الحدس هو حد مشترك بين الناس جميعا ، فإنه رؤية مشتركة بين الناس ويرى أننا جميعا فنانون وإن اختلفنا في العمق والاتساع الذي يأتي من القدرة على امتلاك الصور التعبيرية ، بمعنى أننا كلنا قادرين على أن نعكس إحساسنا بالجمال من خلال أنماط سلوكية مختلفة . هي أنماط سلوكية تصدر عن البعض في إطار شعور ضمنى بالقيمة الجمالية .أو قد تصدر - لدى البعض الآخر - في إطار شعور صريح بهذه القيمة . وهذا الفارق بين الضمنية في الشعور والصراحة فيه هي ما يميز بين الفنانين وغير الفنانين . ومن هنا يقول إن لبعض الناس ميلا أعظم للتعبير عن بعض حالات معقدة من حالات الروح ، وهؤلاء الناس يعرفون في اللغة العادية باسم الفنانين ، وثمة تعبيرات معقدة للغاية وعسيرة لا تتحقق إلا نادرا ، هذه التعبيرات تسمى بالأعمال الفنية .

خاتمة الفن ، إستقلاله :

لو أردنا الاقتراب أكثر من طبيعة الفن عند كروتشه فسنجد أن إجابته بأن الفن حدس تعبيرى تستدعي نفي أو إنكار أن يرتبط الفن بأي مبدأ آخر خارج عنه ، أو أن يرتبط بأي أنشطة روحانية أخرى - وهذا ما قام به كروتشه بالفعل من أنه نفى الفن وميز طبيعته عن أية ارتباطات أو أية شوائب علقت به خلال النظريات الفنية السابقة عليه .

ولعل أول إنكار يلزم عن إجابة كروتشه من أن الفن حدس هو إنكار أن يكون الفن واقعة مادية ، أى أن يكون ألوانا أو نسبا بين ألوان ، أو أن يكون أصواتا أو نسبا بين أصوات ؛ ذلك لأن المادة نفسها انتهت على يد العلماء إلى تأثير أو ذرة ، وبالتالي فلا معنى لأن نفهم المظهر المادي للعمل الفني ، ولذا رفض كل القوانين التي زعم أصحاب المدرسة

Beardsly : Aesthetics from classical Greece to the present p., 320

(١)

الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليها في مضمار الدراسة التجريبية للأثواب ، ومنهم فخر^(١) وثمة إنكار آخر ينطوي علي تعريف كروتشه للفن بأنه حدس هو أن يكون الفن فعلا نفعيا . ذلك لأن الفعل النفعي يتجه دائما إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم ، أما الفن فإن من طبيعته ألا شأن له بالمنفعة أو باللذة والألم .

وكذلك أنكر كروتشه أن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي ، ذلك لأن التجربة الإستطيقية - في نظره - تجربة إلزامية ليست خاضعة للاختيار ؛ فإذا كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان ، ومن ثم فإن الفن غير ناشئ عن الإرادة ؛ وهو في حل كذلك من كل تميز أخلاقي . كذلك ينكر أن الفن معرفة تصورية ، كما يستبعد أي ارتباط للفن بالأسطورة لأن الأسطورة ، (بمعناها الديني) ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، بل هي واقعة دينية أو ظاهرة مقدسة ترتبط بالإيمان والكفر ، وليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها مادام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع .

وبعد أن يحدد كروتشه الفن بأنه حدس تعبيرى لا يستند على أي تصورات عقلية أو أخلاقية أو نفعية ، يرى أن هناك من النقاد من وصف الحدس المحض الذي انتهى إليه بأنه شئ بارد لا حرارة فيه ، فاعاد النظر في صلة الحدس بالعيان ، ورأي أن الحدس المحض من حيث كونه غير ذي صلة بالزعة العقلية والمنطق ، يفيض بالعاطفة والانفعال ، وأنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية ، أى أن ثمة حرارة متأججة تحت البرودة الظاهرة^(٢).

ولقد اتضح هذا التغير في رأى كروتشه وخاصة بعد أن ناقش المذهبين الشهيرين في الفن : المذهب الرومانتيكي والمذهب الكلاسيكي من حيث إن الأول يميل إلى العاطفة والثاني يميل إلى التصور ، ورأي أنه من الأفضل ألا نصف الفن العظيم بأنه رومانتيكي أو كلاسيكي، عاطفي أو تصوورى ، بل الأفضل أن نقول إن الفن العظيم هو رومانتيكي كلاسيكي معا ، أو أنه عاطفة وتصور في آن واحد^(٣).

ولما كانت العاطفة تعبيراً عن حالة نفسية فردية كمنظر ضوء القمر الذي يرسمه الرسام ، والحركة الموسيقية ، الرقيقة أو العنيفة التي يلعبها الموسيقار ، أو الصورة الشعرية التي يصورها الشاعر ، هي حواس فردية تعبر عن عواطف فردية لها وحدتها الخاصة ،

(١) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن - ترجمة سامي الحويدي ص ٢٥ .

(٢) كروتشه : المرجع السابق - ص ١٦٣ .

(٣) كروتشينة - المرجع السابق - ص ٤٧ .

وحيث إن القصيدة الغنائية مثال لكل هذا التعبير (الفردى) فإن كروتشه يستعير مصطلح الغنائية Lyrical ويجمعه على كل أنواع الفنون ويصبح الفن هو ثمرة لكل من العاطفة والشعور Feeling والصورة الخيالية Images ، ويفضل العاطفة تتحول الصور إلى تعبير غنائي lyrical Expression هو قوام الفنون جميعا^(١). ولذلك يقول كروتشه إن الحدس لا يكون إذن إلا حدسا غنائيا ، وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له^(٢).

الشكل والمضمون :

وكما حدد كروتشه طبيعة الفن ، فهو أيضا قام بتحديد ماهية العمل الفني من حيث كونه أنطباع متموضعا ، أو تأثيرات اتخذت شكلا معينا ، بمعنى أنه إذا كان المضمون هو المادة الانفعالية الأولى ، وأن الشكل هو ذلك الفعل الروحي والفردى ، فإنه بالتالي علينا أن نفرق الفصل بين المضمون والشكل ، كما يحدث من قبل أصحاب النزعة الشكلية الذين لا يرون في العمل الفني إلا علاقات شكلية أو صورة جمالية ، أو أصحاب النزعة المضمونية الذين يذهبون إلى أن جوهر العمل الفني «مضمون» وإن اختلفوا في تحديد طبيعة هذا المضمون . فيرى كروتشه أن النشاط التعبيري لا ينضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية ، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط التعبيري^(٣) . فهو يرى أن كلا من المضمون والشكل وسيلتان من وسائل التعبير ، فيقول إنه يمكن أن نعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة ممثلة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصور^(٤) . ويترتب على التوحيد بين المضمون (العاطفة - أو الانفعال) أو الحالة النفسية الفردية (أو الحدس) والشكل (الفعل الروحي الفردى أو التعبير) توحيد آخر بين الحدس والتعبير ، بين الصورة وترجمتها المادية ، لأنه متى بلغت الفكرة أو الحالة الجمالية حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كياننا كله ، فحركت عضلات الفم ، ورنّت في داخل الأذن^(٥) . وبالتالي فإنه قبل أن تنشأ «الحالة الفكرية التعبيرية» فإن الفكرة أو اللحن أو اللوحة لا توجد أبدا .

وفي الحقيقة أنه بقدر ما اهتم كروتشه بالشكل والمضمون في العمل الفني لم يهتم بعنصر مهم ولا يقل أهمية عنهما ، وهو عنصر المادة الذي عده وسيلة تقنية تعتمد على

(١) د . أميرة مطر - فلسفة الجمال - ص ١٧٨ .

(٢) كروتشه - المجلد في فلسفة الفن - ص ٤٩ - ٥٠ .

(٣) د . أميرة مطر - فلسفة الجمال - ص ١٧٨ .

(٤) د . زكريا إبراهيم - فلسفة الفن المعاصر - ص ٥٠ .

(٥) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن - ترجمة سامي الدويهي - ص ٥٦ .

المهارة والصنعة لا يرتبط بأى حال من الأحوال بالحدس أو التعبير ، ذلك لأن العمل الفني ينتهي تماما داخل عقل الفنان ، ويستشهد بقول «مايكل أنجلو» إن المصور يصور بعقله لا بيديه. لكن كروتشه قد أخطأ خطأ فادحا لأنه لم يع شيئا مهما هو أن تفكير الفنان موجود أيضا على أطراف أصابعه ؛ بل في أصابعه ؛ وبهذا المعنى تصبح للأيدي قدرة شاعرية ونصاعة بكل ما في هذين من معنى^(١) . هذا بالإضافة إلى أن هناك قيمة مهمة من قيم المادة خاصة في الفن التشكيلي هي قيمة اللمس Texture ، حيث إننا نبصر عن طريق لغة اللمس قيمة تزيد من جمال اللوحة أو التمثال أو المعمار . بالإضافة إلى أن هناك فاعلية للمادة ؛ فهي توحى وتوهم للفنان بما فيها من إمكانات ، فعلى سبيل المثال ، فإن النحات لا ينحت ما يريد بل إنه ينحت ما يريده الشئ ، ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنساني حيث يحمل الشئ دلالة البشرية حملا آمينا ، وحيث تنطلق المادة^(٢) .

اللغة والفن :

ولأن اللغة تمتاز بقوة خيالية ومجازية كبيرة ، فإن كروتشه رأى أن التوحيد بينهما وبين الشعر (والفن بصفة عامة) أمر محتوم وسهل معا ، مادامنا قد فهمنا الفن على أنه حدس ، وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووجدنا بذلك ضمنا بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة^(٣) . فاللغة ما هي إلا صوت منطوق ومحدد ومنظم بقصد التعبير من ناحية ، كما أننا إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع - كما يقول كروتشه - سنجد أن علم الجمال أو فلسفة الفن هو علم اللغات التعبيرية المتعددة ، باللون ، والحجم ، والصوت ، وأن ما يصدق على العمل الفني يصدق على اللغة من حيث إن اللغة إبداع مستمر، وهي تعتمد على التعبير لا المحاكاة لأن التأثيرات الدائمة التغيير تظهر بدورها تغيرات حدسية ومعنوية مستمرة ؛ أى أنها تبعث بتعبيرات جديدة على الدوام . فكل إنسان يتكلم وفقا للأصداء التي تترددها الأشياء في روحه؛ أى وفقا للتأثيرات التي يتأثر بها ؛ وبالتالي فاللغة ليست مكونة من أشياء مادية جاهزة في الخارج ، وإنما هي تعبير متجدد كالإبداع الفني تماما . ولقد تأثر كروتشه في ذلك بما قاله - من قبل - كل من هوبولت وشتاينثال من أن اللغة ليست شيئا ينبعث بقصد التعامل الخارجي ، بل على العكس إنها شئ باطن يدل على النهم إلى المعرفة ، وإلى محاولة الأمتداء إلى حدس الأشياء^(٤) .

(١) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال - ترجمة د. أنور عبد العزيز - ص ١٩٧ .

(٢) جان بارتليمي : المرجع السابق - ص ١٨٨ .

(٣) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن - ص ٦٧ .

(٤) د. أحمد حمدي محمود : الاستطفا لكروتشه - تراث الانسانية - المجلد الأول ص ٥٠٧ .

وننتهي إلى القول إنه على الرغم من حرص كروتشه الشديد على تمييز الخبرة الجمالية ، إلا أنه كان حرصاً انتهى به إلى عزلها بمعنى من المعاني عن الجوانب الأخرى في الحياة ، حيث تتبادل التأثيرات بكل الأنشطة الإنسانية المختلفة والتي يمارسها المرء في حياته الفعلية ، كذلك فإن لفظة الحدس التي عرف بها الفن ، لفظة غامضة ، زادها غموضاً إضافة التعبير إليها على إنه الحدس التعبيري لحالة نفسية ، مما أدى بالكثيرين أن يستخدموه بمعان مختلفة ، كما أدى إلى الخلط بينه وبين الـ *Binfuhlung* أى التعاطف الوجداني كما يظهر عند بورانكيت .

الفصل الثاني

ما العمل الضئ؟

ما العمل الفني ؟

(١) تعريف العمل الفني : مشكلة التعريف .

إن أحد الأمور الباعثة على الدهشة والعجب فى تاريخ علم الجمال ذلك القدر الضئيل من الاهتمام المنصرف للموضوع الجمالى أو العمل الفني ؛ فلقد انصب الاهتمام بالدرجة الأولى على القيمة الجمالية أو على الخبرة الجمالية ، فى حين أن ذلك « الموضوع » ، الذى لا يكون بدوره أى حديث عن تلك الخبرة أو تلك القيمة ممكنا ، قد عومل بأهمال إلى حد كبير .^(١)

فلقد كانت الفكرة الشائعة لدى الفلاسفة فى البداية أن تعريف العمل الفني إنما يأتى ضمناً فى ركاب تعريف الفن بشكل عام ؛ بمعنى أنهم كانوا ينظرون إلى الأعمال الفنية - على كثرتها وتنوعها - بوصفها تعيينات جزئية للمعنى الكلى للفن ، وكانوا يرون أن هذا النهج يفى بشرط النظرة الفلسفية التقليدية التى ترد الكثرة إلى وحدة أو الجزئيات إلى كلى شامل يجمعها . وكان من شأن هذا النهج كذلك أن ينأى بتعريف العمل الفني عن الاختلافات النوعية بين الفنون ما دام لا يرى العمل الفني فى دائرة فن من الفنون بل يراه فى دائرة مبدأ عام لكل الفنون . ومن الممكن القول بأن هذا النهج الذى شاع حقبة ليست بالقصيرة فى تاريخ الدراسات الإستيطيقية كان نهجا تنتقل فيه حركة الفكر انطلاقاً من الفن لتصب فى العمل الفني ؛ فما يتحدد نظرياً بالنسبة للأول يتعين عملياً بالنسبة للثانى .

وعلى الرغم من قدر البساطة التى طرح بها تعريف العمل الفني فى ظل هذا النهج إلا أنه استحال الاستسلام له استسلاماً تاماً ؛ فقد كشف تاريخ الفن فى تطوره وصيرورته عن قصور هذه النظرة على نحو لا يُطمأن معه إلى تأسيس نتائج معتمدة فى ظله أو على أساسه .

Stephen C. Pepper : The work of Art , p., 13.

(١)

فأولا : من المتعذر رد الفنون - على اختلافها - إلى مقولة واحدة تجمعها كلها ، وتدل عليها دلالة واحدة ؛ فمن الفنون ما هو زماني ومعناها ما هو مكاني ، وثمة في النظر إلى الفن انقسام للرأى ، إذ يذهب البعض إلى ربطه بالشكل ، على حين يذهب البعض الآخر إلى ربطه بالمضمون .

وثانيا : إن النتائج التي تمخضت عنها الحركات التجديدية في الفنون إفران أنماط جديدة من الأعمال الفنية لا تستقيم مع فكرة التعريف الواحد الذي ينسحب تلقائيا من الفن إلى العمل الفني . وكان من شأن هذه التجارب الفنية الجديدة أن تعكس اتجاه نهج التعريف ، فيعد أن كان يبدأ قديما من الفن إلى العمل الفني ، أصبح من اللازم أن يبدأ من العمل الفني .

وثالثا : بدا كئن أصحاب النهج القديم لم يعوا بما فيه الكفاية أن الفن من حيث هو ظاهرة إنسانية إنما يعبر عن نفسه في كل عمل فني جديد بشكل جديد ؛ ومن ثم يتعذر القول بإمكان رصد هذه الدينامية الدائمة والدائبة في تعريف عام واحد ثابت ؛ فهي بحركيتها تقلت منه في كل حين .

ومن هنا قد يبدو أن الفن في حاجة إلى تعريف جديد لا يقوم على أساس المفهوم بقدر ما يقوم على أساس الماصدق ؛ أي أن التعريف الجديد عليه أن ينبع من الأعمال الفنية دونما إصرار على فرض تصور مفهومي عام للفن نريد له أن يعم جميع الأعمال . وهذا التعريف الماصدقي الجديد إنما يأخذ في اعتباره ضرورة مراعاة التقسيم النوعي للفنون ، وهو الأمر الذي لا يجعلنا ننتظر الوصول إلى تعريف واحد للفن بل إلى تعريفات مختلفة لأعمال فنية مختلفة في فنون هي الأخرى مختلفة .

وعلى أية حال فعلينا أولا : على الرغم من عدم موافقتنا هذه الطريقة أن نعرض الاتجاهات المختلفة التي قامت بتعريفها للعمل الفني بدءا من تعريفها للفن ثم تطبيقها كما هو على كل عمل فني بكيته متغايرة تميز كل عمل فني عن الآخر بتفروده وبشخصيته الخاصة . ثم نتبع ذلك بعرض الطريقة الصحيحة لفهم العمل الفني ، وهي الدخول في مكوناته وعناصره لإعطاء الفرصة لكشفه من الداخل ومن الخارج في حيوية عناصره وفعاليتها .

٢ - الاتجاهات العامة في تعريف الفن والعمل الفني : من الفن إلى العمل الفني :

أولاً : الفن محاكاة Imitation .

يعتبر هذا الاتجاه أقدم الاتجاهات ، وهو يتنوع ، ويتخذ مستويات عدة ، فنقول هذه المستويات هو تلك المحاكاة التي عرفها الإنسان الأول ، وهي محاكاة عالم الأشياء من حوله ، وكان يكفي الفرد - كى يكون فنانا - أن يكون ذا مهارة أو براعة تعينه على أن يجعل شيئا من مادة ما فى متناوله يشبه أو يحاكي شيئا من الطبيعة .

ولعل هذا المستوى برغم اختلاف المستويات اللاحقة عنه فى المعنى ، إلا أنه كان الأكثر انتشارا . ولقد عرف العمل من خلاله بأنه نقل حرفى عن الواقع . ولقد روج لهذا المستوى من المحاكاة كثير من الفنانين والنقاد ، فهذا ليوناردو دافنشي يقول : «إن أعظم تصوير هو الأقرب شبيهاً إلى الشئ المصور» ويكتب الناقد فازارى عن لوحة الموناليزا : «إنه على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة ، أن يتأمل هذه الرأس فيجد فيها المحاكاة كاملة»^(١) .

ولما كان الناس يبحثون دائما عن الحياة الواقعية فى الفن ، فلقد لاقى هذا النوع من المحاكاة صدى وانتشارا واسعين عبر التاريخ ، حيث مازالت تنطلق صيحة الإعجاب : ياله من فيلم ، أو مسرحية أو رواية أو لوحة مطابقة للواقع الحى !

إلا أن الأمر ليس بهذه البساطة ، فالفن لا يمكن أن يكرر الواقع وإلا كان نسخا مشوها ، فكلنا نتفق على أن روايات نجيب محفوظ عن « الحارة المصرية » ولوحة محمود سعيد «عاصفة على الكورنيش» من الأعمال الفنية . إلا أن حوار شخصيات الحارة ليس تسجيلا حرفيا لما يحدث فى الحارة ، وإنما هى فترة على الإنصات الجيد من جانب نجيب محفوظ وتمثله لطبيعة الكلام فى مثل هذه الأحياء . ولقد أفاد منها ، ولكنه أحيا فيها قوة إيقاعها وجمالها بأن صقلها وصاغها فى تراكيب جديدة ، برغم إلغائها ، فإننا نسمعها بإيقاع جديد ، ونذكرها من خلال معنى جديد . كذلك بالنسبة للوحة «محمود سعيد» «عاصفة على الكورنيش» فإننا لا نجد مثل هذا التكوين فى التجربة العادية . وهذا التعبير الذى أضافه محمود سعيد بإحساسه الخاص ومعالجته الخاصة لوسيطه المادى واستخراجه لجرسيات وتناقضات هذا الوسيط قد جاء ليوصل مضمونا وليس لكى ينسخ واقعا . وما أيسر أن نقوم بتصوير عاصفة حقيقية على الكورنيش بالكاميرا ثم نقارن بين الصورتين .

(١) جبريم ستولينز : النقد الفني ، ص ١٥٨ . ترجمة د. فؤاد زكريا .

وكذلك يعيب هذا الاتجاه من المحاكاة أن فنونا جميلة تخرج من نطاقه كالموسيقى والعمارة ، بالإضافة إلى أن هذا الفهم يؤدي إلى إفقار التجربة الجمالية وعدم جدواها لو كانت نسخا مكررا ، فيكفى حينئذ أن نعيش الواقع ، ولكن الفن تعميق الواقع ، وإثراء له وإخصاب وليس تكراراً ألياً له ، بل إن الواقع نفسه كثيراً ما يستمد العون من الفن ليثبت في إهابه الجمال المفقود .

أما المستوى الثاني من المحاكاة : فقد دعا إليه أفلاطون حيث ربط الفن كما سبق أن قلنا بنظريته الإستمولوجية ، فالطبيعة نسخة محاكية لأصل ، وإذا حاكى الفنان الطبيعة فهو يحاكي ما هو محاكاة أولى ، وبذلك يبعد الفن بمقدار درجتين عن الأصل «عالم المثل» ، وإذا دعا الفنان إلى أن يتصل بالحقيقة أولاً ثم يحاكيها محاكاة مباشرة ، ولا يتسنى للفنان ذلك إلا بأن تسبق الفلسفة الفن في شخصه حتى يتعرف أولاً مثال الجمال الذي عليه أن يحاكيه .

غير أننا إذا فحصنا هذا الاتجاه في المحاكاة فسنجد أنه إذا كان العمل الفني في الاتجاه القائل بمحاكاة الطبيعة المادية يتبدى بوصفه شيئاً مادياً بالدرجة الأولى ، فإن العمل الفني في هذا الاتجاه الأفلاطوني يؤلف مزاجاً بين المادة والفكر ، فهو ترتيب للعناصر المادية على نحو يسمح باستكناه المثال وعرضه على الحس والعقل معاً ، إنه الكلي أو المثال المتحقق في صورة مادية ، غير أنه على فرض تحقق مثل هذا الانجاز للفنان - على عسره - فإنه قد لا يفضى إلى فن أو قد يفضى إلى فن لا يقره الجميع .

وبذلك يضع هذا الاتجاه على نشاط الفنان فرضاً مسبقاً ؛ إذ إنه يحدد له ابتداءً موضوعات فنه وهي المثل العقلية ، بمعنى أن الانفعال الفني أصبح مشروطاً أو مقيداً بما يتنافى مع شرط الحرية الواجب واللازم لكل إبداع فني . ومن ناحية أخرى فإنها نظرية تقدر ما ينبغي أن يكون عليه الفن ^(١) ، أي أن يكون تعبيراً محاكياً للمثال ؛ وهذا يؤدي إلى الحكم على الإبداع بعدم التجدد أو بالجمود ، ليس فقط عند موضوعات واحدة ، بل وعند تعبير واحد . فيما أن المثال ثابت فإنه يلزم عن ذلك ثبات التعبير المحاكي له ، فيفقد الفن بذلك كل تجده وحرية .

أي أنه اتجاه يقترض ضرياً واحداً من الفن لكل العصور ، هو الفن نو النزعة الإستمولوجية المثالية العقلية ؛ وفي ذلك مصادرة على أمرين : تنوع الأنواق في العصر

(١) جيروم ستولينز : النقد الفني . ص ١٥٦ . ترجمة د. فؤاد زكريا .

الواحد ، وتنوع الأنواع من عصر إلى عصر . إنه فن يسقط الارتباط بزمان ومكان الإبداع
مكتفيا بزمان ومكان «الحقيقة أو المثال» لقد وضع «واقع الحق» بديلا عن «واقع الحياة»
فجعل الفن يصدر عن «واقع منطقي» غابت عنه الحياة .

ثم لو انتقلنا إلى المستوى أو النوع الثالث للمحاكاة : نجد أن أرسطو حاول أن يعيد
إلى الفن حريته وحيويته وإبداعه حين عدل من معنى المحاكاة للطبيعة ، فجعل الفن محاكاة
لمبدأ الطبيعة . ففي المعنى الأول ما يوحي بالمحاكاة المقلدة حرقيا للواقع ؛ الأمر الذي لم
يدع إليه أرسطو . أما المعنى الثاني فمؤداه أن يكون الفن كالتبيعة مبدأ للخلق والإيجاد
والإنتاج ، فإذا كانت الطبيعة مبدأ لإيجاد موجودات الطبيعة ، فإن الفن مبدأ لإنتاج
الموجودات الفنية ، وبذلك يصبح عالما مستقلا في مقابل عالم الطبيعة . ويصبح العمل الفني
في ضوء ذلك «موجودا فنيا» يستمد وجوده من مبدأ أو من فاعلية تتعين من خلاله على نحو
جزئي .

ولا يتأتى ذلك إلا لفرد ازدهجت طبيعته ، فهو بما هو إنسان موجود طبيعي ، وهو بما
هو فنان طبيعة فنية مبدعة . إن الفنان عند أرسطو كالإله عند سبينوزا طبيعة طابعة
ومطبوعة ، إن نظرت إليه من حيث هو إنسان كان طبيعة مطبوعة ، وإن نظرت إليه من حيث
هو فنان كان طبيعة طابعة أو خالقة ، وتكون الأعمال الفنية بمثابة «الأحوال» التي تتبدى
عليها الطبيعة الطابعة .

وبالقدر الذي يبرز به هذا التعريف الأرسطي للفن كون الفن قدرة إبداعية حرة لإنتاج
أعمال هي الموجودات الفنية ، إلا أن هذا التعريف - عند التدقيق - لا يقول شيئا من خلال
المماثلة Analogy التي نقيمها بين الفن ومبدأ الطبيعة ، فمبدأ الطبيعة - عند أرسطو -
فاعلية مبهمه ، وفي تشبيه الفن بها ترك لسؤال الإبداع بلا جواب .

ومن ناحية أخرى فلقد حددت هذه النظرية الفن بما هو ثابت وجوهري في الأشياء
التي يتم تجسيدها ، وذلك وجه آخر للكلية الأفلاطونية المفقودة . ولكن الامل الفني الحق
يعرض الجزئ بسماته الخاصة والعارضة ؛ فهو حين يصور لنا شخصية روائية نجدها
تحمل كل خصائصنا النوعية ، ولكن بلا شك يكون لها فرديتها وطرافتها التي قد
لا يشاركها فيها أحد .

وعلى أية حال أنت نظرية المحاكاة بكل ما قدمت إلى وضع علامة استفهام كبيرة تتعلق بحرية التعبير الفني . وكان الشعر الغنائي أكبر عقبة في طريقها ، فلم تستطع نظرية المحاكاة أن تحتويه ، فتطلب الأمر وجهاً آخر من المحاكاة الداخلية ، أي محاكاة الحياة الشعورية للفنان .

ثانياً : الاتجاه التعبيري :

لم تقو نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير ، دافع عنها روسو حين رفض هذه النظرية التقليدية ، ورأى أن الفن فيض للعواطف والمشاعر وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي ، وقد حذا هيردر وجوته حذوه . ويرى جوته أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلاً^(١) .

وهكذا أخذت المحاكاة وجهاً آخر ، إذ أصبحت تعبيراً أو تصويراً للحياة الشعورية الشخصية للفنان . وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئى عن عالم الشعور النفسى غير المرئى للفنان ، إنه التجسيد العينى المرئى الظاهر لعالم الشعور الباطن ، أو قل إن هذا الاتجاه قد جعل الاستبطان الذاتى موضوعاً بادياً للعيان يسمح للكفر بتمثله أو المشاركة فيه .

وقد وجد الرومانسيون فى هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة ، فهو يدعم إحساسهم القوى بالذات المفردة ، بما يسمح لهم بصيغ كل شىء بصيغة الذاتية . فالفنان لا يعبر عن الأشياء كما هى ، وإنما يعبر عن شعوره هو بها وتفاعله هو معها وصورته الوجدانية عنها وتداعياته السيكولوجية نحوها . وأصبح العمل الفني فى ضوء هذا الرأى بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين ، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب وإنما تشمل «آراء» الفنان و«أفكاره» فضلاً عن «إحاسيسه»^(٢) .

وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالا واسعا لحرية التعبير ، التعبير عن الذات . فكان التعبير عنده هو كل الفن ، إنه الاتجاه التعبيري فى الفن .

(١) إرنست كاسير : مقال فى الإنسان . ترجمة د. عباس إحسان ص ٢٤٦ .

(٢) جبريم ستوليزن : النقد الفني . ص ٢٣٨ . ترجمة د. فؤاد زكريا .

وهكذا لم يعد العمل الفني سوى طرح لخريطة سيكولوجية الفنان بين يدي المتلقي ؛
فعلى المتلقى أن يتجاوز الوجود المادى للعمل الفني نفاذاً إلى البنية السيكولوجية التى
ي طرحها العمل المعبر عن صاحبه .

وبذلك دار الفن فى فلك السيكولوجيا ، وأصبحت الأعمال الفنية اختبارات إسقاطية
تجاوز ذاتها إلى ذات الفنان وتؤدى إلى تشخيصه أكثر مما تؤدى إلى تنوقه والاستمتاع به،
وذلك لأن فكرة «شخصية الفنان» لا تضيف شيئاً إلى فهمنا للفن ، فكأنها فكرة خاوية أو
زائدة . فما هى الفائدة من أن يتحول الفن أو العمل الفني إلى سيرة ذاتية للفنان ، تقف
كمائق أمام فعل التلقى ، حيث يجد المتلقى أن العمل قد صار تحصيلي لما عرفه قبلا من
السيرة الذاتية للفنان . فإذا كان الفنان مرحاً أو عاطفياً أو حزيناً ، حمل عمله نفس الصفة
ومن ثم لا يستطيع أن يدرك العمل الفني بمعزل عن شخصية مبدعة ، فيفقد الفن بذلك
استقلاليتة فى وعى المتلقى .

ثالثاً : الفن رؤية حدسية أو روحية : الاتجاه المثالى .

أما ثالث الاتجاهات التى نهتم بتسليط الضوء عليها فهو اتجاه المثاليين الروحيين
والحدسيين الذين يرون أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء . ويمثل هذا
الاتجاه كروتشه الذى تابعه كل من كلنجوود وصموئيل الكسندر وسارتر . ويمثل العمل الفني
فى هذه الوجهة من النظر «رؤية خيالية» ، فهم ينكرون عليه أن يكون واقعة مادية، كالألوان،
أو أن يكون نسبياً بين ألوان ، أو أن يكون أشكالا جسمية ^(١) . بمعنى أنه يتميز عن
الموضوعات الفيزيائية مثل الصور المعلقة على الحائط ، وعن الأصوات التى تتساب فى
صالة العرض Imaginary . وما يحتج به أولئك المثاليون هو أن العمل الفني على الرغم من أنه
لا يمكن توصيله إلا عن طريق الناقل المادى إلا أنه موضوع متخيل Imaginry object يبدأ
ويتنتهى فى عقل الفنان ^(٢) . ويكون هو أول متنوق له على الأصالة . أما صبه فى مادة فهذا
من قبيل إعطاء الروح جسداً تمشى به بين الناس ، وعلى الناس أن ينفذوا من خلاله إلى
الروح ، وذلك لأن المادة لا تخدم إلا غرضاً ثانوياً يتحدد فى أنه يحفظ للعمل الفني نوعاً من
الوجود العيني على نحو يكفل تقييمه كموضوع عام لإدراك مشترك ^(٣) . وتصل مرجريت

(١) كروتشه : الجمال فى فلسفة الفن - ص ٢٥ . ترجمة د. سامى الرويى .

(٢) Margaret Macdonald: The work of Art as physical, p. 215

(٣) Harold Osborne : the art of appreciation , P. , 167.

ماك دونالد فى مقالاتها القيمة «العمل بوصفه شيئاً فيزيائياً» إلى حد وصفها للوسيط المادى لدى هؤلاء المثاليين بأنه ليس أكثر من ذلك الوسيط الذى يتوصل به فى جلسة لتحضير الأرواح حيث لا يتطلب الأمر دراسة أو معاناة مع المادة مطلقاً^(١) .

وفى الواقع أن مادعم هذا الاتجاه هو ذلك المذهب المثالى الفلسفى القائل بأن الأصل فى المادة أنها فكر تعين على نحو ملموس ، ومن ثم فإنه لا يتحقق إدراكنا لها إلا بتجاوزها إلى الأصل الروحى أو الفكرى التى هى مجرد تعيين جزئى حسى له .

ويؤخذ على هذا الاتجاه أنه لا يتعامل مع واقع الفن والعمل الفنى ، فالفن لا يمكن تمثيل فكرته إلا فى مادة ، وبخاصة أعمال الفن التشكيلى . إذ كيف يتمثل الفنان بخياله فكرة لوحة - مثلاً - ويستحضرها فى داخله كاملة معطناً ميلاد العمل الفنى فى داخله دون أن يتخيلها بألوان معينة ومساحات معينة وتوزيعات حجمية معينة . فإنه لمن السخف القول بأن الفنان التشكيلى قد صور لوحته ، أو قد تمثاله بنون أن يستخدم أدوات مادية ، نعم إن كثيرا من الفنانين وصفوا بعض تجاربهم الإبداعية بمثل هذه الحالات أو الصفات ، فهذا مايكل أنجلو يعلن أن المصور يصور بعقله لا بيده ، وذاك موتسارت يقول إنه قام بتأليف سيمفونية كاملة دون أن يدونها^(٢) ، ولكن السؤال : هل إذا ما استطاع الفنان حقا أن يصور لوحة فى عقله أو يؤلف سيمفونية فى ذهنه ، هل يستطيع ذلك ما لم يكن قد خبر - فعلاً - من قبل إمكانات وسيطة المادى خبرة سابقة حسية ملموسة ؟ فالفنان لا يكتسب سيطرة على العمليات التكنيكية التى ينطوى عليها استخدام الوسيط إلا عن طريق الدراية والاتصال الطويل المدى به .

وبذلك يتأكد أن واقع التخيل أو الرؤية الحدسية يشهد بأنه لا تخيل ولا حدس بصورة عارية عن المادة ؛ فالرؤية الحدسية لشيء أو فكرة تأتى فى وعينا ومعها وسائل إخراجها المادى ، ولقد أجاب أوسكار وايلد على تهنية ناقد له بأنه ألبس فكرته أقاصيص طريفة - بالقول : «يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية ، ما من أحد يريد أن يفهم أنى لا أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص ، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرة»^(٣) . ومن هنا فإن المتلقى للعمل الفنى لا يستطيع أن يفصل

Margaret Macdonald : op . cit , P. 216.

(١)

(٢) جيريم سترايتر : النقد الفنى . ص ١٥٠ .

(٣) جان بارتليمي : بحث فى علم الجمال . ص ١٧٥ .

بين فكرة العمل ومادة العمل ؛ فحين ترتبط الفكرة بمادة تنشأ عن ذلك علاقة تفاعلية تجعل من المادة دليل الفكرة ، وتجعل من الفكرة مبدأ تنظيم المادة . وهذا ما تنبأ إليه بوزانكيث من المثاليين حين أكد ما للوسيط المادى من قوة فاعلة للتغيير ، فالعمل الفنى هو محصلة لعاملين اثنين هما الوسيط المادى والرغبات الذاتية للفنان . فهو يقول : « إن كل ضربة فرشاة توجد فى عقل الرسام قبل أن يقوم بإنجازها فيما بعد ، بمعنى أن استعمال الفرشاة لا يضيف أى شئ جديد للفكرة العقلية أو الداخلية للفرد » أعتقد أن هذه مثالية زائفة - يقصد مثالية كرويتشه - فالشئ المجسد يضيف كثيرا للفكرة المجردة أو للخيال ، فهو يزيد من إثراء الارتباطات والصفات^(١) .

وهناك اتجاه مقابل يرى أنه ليس الوسيط المادى نفسه مصدر جمال فحسب ، بل إن المادة تعطي الفنان كذلك إدراكات لمسية وعقلية تكاد تكون مشوبة بالذة ، سواء أخذ هذا الفنان يسطرها على لوحته بفرشاة ويحكها حكاً خفيفاً ، أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين ، أو يلصقها على اتساع اللوحة بالسكين ، وتجري اليوم بحوث فى كل اتجاه ... وصل بعضها إلى حد أنه يوحى للفنان بأنه قادر على أن يحصل من مجرد المادة المستخدمة فى التصوير مثلاً على تأثيرات فنية كافية ، دون أن يفيد من عنصر الشكل . ويتحدث هؤلاء فى دعاوهم عن « الفن المحسوس » ، أو « الفن الخام » . ولقد سمي أحدهم لوحته باسم « عجينة عظمى » .^(٢)

ويمكن أن نجمل القول فى الرد على رأى المثاليين القائل بأن العمل الفنى هو موضوع ذاتى نابع من الخيال بأنه يفقل عملية كاملة من عمليات الإدراك الحسى للأشياء ألا وهى عملية الإدراك الحسى الشامل للكل Prehensoin لا لفكرة أو شعور . تلك الفكرة التى بواسطتها يلم المرء بشئ ما من جانب واحد من جوانب الإدراك ، ثم تبعاً لذلك يقوم بتصوير البقية ذهنياً ، وهى فئة الإدراك الذى تتراعى فيه الأشياء المادية بوصفها موضوعات جمالية لها نوع من الموضوعية الذى يخصها .^(٣) وقد يعترض البعض على الفكرة السابقة بأنها نوع من التعسف فى فرض رؤية معينة إن هى خصت البعض فإنها لا تخص الكل ، على أساس أن هذه الرؤية تقوم على فرض من التقسيم قد لا يكون معتمداً من الجميع . غير أن الرد على ذلك يقوم فى القول بأن المشكلة الأساسية فى الدراسات الجمالية هى عدم القدرة على تأسيس ركيزة موضوعية يتخذ منها الجميع منطلقهم ؟ ومن ثم فإنه لا معدل عن ترك

Bernard Bosanquet : Three Lectures on Aesthetics, P. 73.

(١)

(٢) جان بارتليمي : بحث فى علم الجمال - ترجمة د. أنور عبد العزيز - ص ١٧٩ .

Virgil C. Aldrich : Philosophy of Art , p. , 34.

(٣)

الميدان مفتوحا أمام عددٍ من فروض البداية وأسس التقسيم بحسب ما يتراءى لأصحاب النظريات على اختلافهم ؛ والأمر فى ذلك إنما يشبه إلى حد كبير الأمر فى الرياضة البحتة؛ إذ لكل عالم رياضى الحق فى البدء بما شاء من فروض البداية يتعسفها كما يشاء ، ولكن يبقى أن قبول النسق أو رفضه هو أمر يتوقف على تحقيق للاتساق الداخلى ، ولا بأس من أن نقبل فى علم الجمال شيئا قبلناه فى الرياضيات من قبل ، وخصوصا أن بين الجماليات والرياضيات صلة نسب تقوم فى خواص النظام واتساق البنية والتناسب فى التوزيعات والأبعاد .

رابعاً : اتجاه مذهب الظواهر Phenomenalism

هذا الاتجاه الذى نجده شائعاً لدى العديد من الفلاسفة الحسنيين يرى أن المعرفة مؤسسة على الإحساسات Sensations وحدها ؛ فهى الموضوع الوحيد الممكن للمعرفة ، فنحن ندرك الظواهر من حيث هى معطيات حسية على نحو ما تتبدى به لوعينا ، فليس هناك « شئ فى ذاته » « نومين » أو حقيقة بمعزل عن الظواهر والمظاهر الحسية ، ^(١) وعلى ذلك تنحصر المعرفة فى دائرة المادى والحسى فقط ، ومادة أى شئ هى عبارة عن الوجود الفعلى أو الممكن للإحساسات أو المعطيات الحسية . وهذه المعطيات الحسية تؤلف « شيئا » أو « موضوعا » عندما تتراپط فى تركيبات تحكمها علاقات منطقية كعلاقة التضمن واللازم .

وبذلك ، فالعمل الفنى من وجهة نظر هذا المذهب هو مجموع المظاهر الخارجية التى يرتبها الفنان على نحو يجعلها تقى بشروط معينة من خلال بنيات تركيبية من مظاهر خارجية حسية . وواضح أن هذه الشروط المعينة هى شروط الشكل الظاهر أو الهيئة الخارجية shape . فالفن هو المظهر الخارجى المعروض على الحس .

فهذا المذهب يحصر الفن والعمل الفنى فى دائرة المعطى الحسى ، وكأنه بذلك يطرح شكلا غفلا من المضمون أو بنية خارجية أو هيكلية فارغة من المعنى ، ويحظر علينا أن نتصور شيئا وراء ما نشاهد . فالعمل الفنى هو تلك المساحة أو ذلك الحيز الذى بتركيبه عن الظواهر الحسية انتظم الشكل الخارجى فيها وفق علاقات صورية .

وبذلك فإن فيلسوف الظواهر يتفق مع الفكرة القائلة بأن العمل الفنى ليس شيئا ماديا ، إلا أنه فى ذات الوقت يرفض التصور الاقلاطونى للعمل الفنى بوصفه كائنا كليا . فالعمل الفنى ليس إذن أى موضوع إدراكى بل هو موضوع إدراكى من نوع معين ؛ إنه

A. R. lacey : a Dictionary of philosophy p., 157

(١)

موضوع جمالي ، ومن ثم فنادرا ما ينتبه فيلسوف الظواهر إلى الصلة التي تربط العمل الفني بأساسه المادى لأنه يفترض أن المادة ليست جزءا مفترضا في التلقى الجمالى ، وبالتالي يجب الا ينظر إليها على أنها جزء أساسى من العمل الفني ، ومع ذلك فإن الغموض والإلتباس الذى يكتنف عبارة « العمل الفني » يجعل البعض من أصحاب فلسفة الظواهر تتوهم الحيرة والتردد فى هذا الشأن ، إذ يرون الناس يقررون - ويتلقاينة طبيعيا - أن الأعمال الفنية أشياء ترفع أو تعلق على الجدران ، وهذا يعنى أنهم يعرفونها ويدركونها بوصفها أشياء مادية ، ولكى يتخلص صاحب فلسفة الظواهر من هذه الصعوبة التى تواجه إنكاره أن تكون الأعمال الفنية أشياء مادية ، فإنه يقترح معادلة عبارة « العمل الفني » بعبارة « الموضوع الجمالى » فهذه العبارة الأخيرة لا تشير إلى ما يرفقه المرء على الجدران بالمعنى الضيق للكلمة .^(١)

إلا أن القول « بالموضوع الجمالى » لا يستبعد باى حال من الأحوال الأساس المادى، ذلك لأن الموضوع الجمالى هو تبة ، أو تمثل يتم التلقى فى فعل التلقى الجمالى . وقد يكون للعمل الفني الواحد أكثر من موضوع جمالى ، على حسب قدرة الملقى وعمق تجربته ، فهالمت تمثل على المسرح مائة مرة فى العام إلا أن مصدرها واحد هو هذه الكلمات المكتوبة فى كتاب ، أما تبيداتيا أو تمثالاتها المختلفة فهى أنواع من التأويلات الجمالية لرؤية المخرج، فهى فى كل مرة « تلقى » تبعث بمعنى وشكل جديدين إلا أنهما يستمدان وجودهما من المصدر الأول وهو العمل الفني المجسم فى شئ مادى وهكذا فى كل الفنون .

خامسا : الاتجاه الشكلي Formlism

إنه ذلك الاتجاه الذى ينتسب أساسا لكليف بل C.Bell وروجر فراي R. Fray ولهذا الاتجاه مصدران :

الأول : يتحدد بأراء هانسليك فى التنوع الموسيقى حيث طالب بضرورة الاستماع إليها على أنها كل « متكامل قائم بذاته » لا يرتبط على الإطلاق « بحقائق العالم الواقعي » .

الثاني : يرتبط بتنوع الاتجاهات الحديثة لفن التصوير خصوصا ما بعد الانطباعية التى ابتعدت عن الموضوع تماما كالتكبييه والتجريدية واللاموضوعية ، وأنصب اهتمامها على التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية من خط وكتله ، وسمط ولون . فراح كل من بل وفراي يحاول أن يحض « الجماهير الغفيرة » ويقنعها بأن ماتعده فنا ليس فى واقع الأمر فنا على الإطلاق ، وبأن ماتعده تنوفا جماليا ليس إلا فسادا للادراك الجمالى

الصحيح^(١) ومن رأى أصحاب هذا الاتجاه أن ما يكتب الخلود والدوام للعمل الفني يجعله عملا صالحا للتذوق الفني عبر العصور وفي مختلف الحضارات هو «الشكل» أو شبكة العلاقات الداخلية القائمة بين عناصر ومكونات العمل التي تجعله كلا عضويا . فالمضمون في العمل الفني متغير عبر العصور ونسبي في قدرته على اجتذاب الانتباه وإثارة الإعجاب أما «الشكل» فهو العامل الحي والمفهوم عبر العصور . ويرى بل Bell أن للشكل دلالة قادرة على تحريك الوجدان الجمالي فنيا ، إنه الشكل ذو الدلالة Significant Form

ويمنطق هذا الاتجاه انحصار العمل الفني في أنه العمل الذي ترتبط فيه «عناصر التصميم» من خط وكتلة ونور وظل ولون فيما بينها في علاقات تحقق الوحدة في ذلك العمل . وعلى الرغم من أن هذه العلاقات تقوم بين المكونات المادية للعمل الفني ، إلا أنه يجب أن يتوارى هذا التكوين المادي للعمل الفني من وعي المتلقي ولا يتسع إدراكه لإكثّر من تجريد شبكة العلاقات التي تألف وتنظم التفاصيل في وحدة . وهكذا يبدو العمل الفني مجرد «بنية» structure أو نظام سياقي Texture يثير فينا شعورا جماليا نقيّا .

و مع كل ما حاول أنصار هذا المذهب أن يدعموه به إلا أنهم لم يستطيعوا تعريف المصطلحات الأساسية لديهم ، فلو تساءلنا عن معنى الشكل ذي الدلالة ؟ لأجاب أصحاب هذا الاتجاه بأنه ذلك الذي يحدث فينا انفعالا جماليا ، ولو تساءلنا مرة أخرى ما معنى الانفعال الجمالي ؟ لقالوا إنه ذلك الانفعال الذي يحدثه الشكل ذو الدلالة . وهكذا تقع في دور منطقي لا مفر من الخروج منه ، ناهيك عما أدى إليه هذا التعريف من خروج كثير من الفنون مثل الأدب والشعر بحجة أنهما مثقلان بالمضامين العقلية والنفسية بما يؤدي إلى عدم توافر شروط التذوق الجيد فيهما بالمعنى السابق نكره .

من ناحية أخرى فإن هذا الاتجاه يفرض على المتلقي للعمل الفني خبرة تذوق تشق عليه بعسرها ، هذا إن لم تحبطه باستحالته ، إذ كيف للمتذوق أن يركز على شبكة العلاقات بمعزل عن العناصر والأشياء التي تقوم بينها هذه الشبكة من العلاقات ؟ كيف له أن يتمثل علاقة في غيبة أطرافها ؟ وحتى إن وجد المتذوق سبيلا إلى هذا فإنه سيلقى نفسه أمام شكل قد لا يكون دالا في غيبة مضمونه .

(١) جيرد ستاينز : النقد الفني - ص ٢٠٢ .

وإن كان يمكن القول إن هذا الاتجاه يمكن أن يوجه إلى الجمهور لتربية التنوق لديه ، ذلك أنه يلتفت الانتباه بالفعل إلى عناصر أخرى في العمل ، كثيرا ما لا يلتفت إليها الجمهور الذي ينصب اهتمامه - عادة - على المعنى والمضمون وما يعكسه العمل الفني ، أما في حالة المتنوق الجيد الذي يمتلك حساسة التقدير والتوجه الجمالي الصحيحين فلا يفيد هذا الاتجاه بل يعمل على افقار تجربته الجمالية .

ساسا : الاتجاه اللغوي Linguistic

الأصل في هذا الاتجاه هو الكتاب الذي أخرجه عام ١٩٢٣ كل من C. K. Ogden و I.A. Richards بعنوان « معن المعنى » The meaning of meaning وهو في الحقيقة لا يقدم تعريفا عاما لما هو الفن ، لكنه يقدم طريقة أو أسلوبا لفهم العمل الفني والتعامل معه . فالعمل الفني هو كل عمل ينتجه فنان ويطرحه للجمهور في أماكن معينة كصالات عرض اللوحات أو صالات الاستماع الموسيقي أو المسارح أو بين دفتي كتاب كديوان شعر أو قصه .

وأصحاب هذا الاتجاه يجعلون تجربه التنوق تجربة مرجاة ، لا تبدأ في موقف المواجهة الذي يقوم بين المتلقي والعمل ، بل إن التنوق يبدأ مع بداية مايور من حديث أو نقاش عن العمل الفني ؛ وهذا يعني أنهم يوحون بين التنوق والتفسير ، أو بين التنوق والتقييم ، أو بين التنوق والنقد . وبالتالي يمكن القول بأن العمل الفني هو كل عمل يبقى منه في الوعي شيء يدار حوله النقاش الذي فيه تستعمل عبارات وكلمات تحرك فينا وجدانا جماليا . وتقاس جودة العمل الفني أو رداؤه بقدرته أو بعدم قدرته على أن يدعو المتكلمين عنه إلى صياغة عبارات تخاطب الوجدان عنه وتحرك فينا نحوه شعورا جماليا .

وهم يفرقون في العبارات التي يخلقها النقاش حول العلم الفني بين نوعين من العبارات : عبارات إشارية Referential وعبارات وجدانية Emotive ؛ الأولى تتناول الوجود الخارجي للعمل الفني كشيء من الأشياء ؛ وتتناول الثانية الوجود الباطن للعمل الفني . فتكون العبارات - الإشارية - دالة على الجانب المادي والصنعي في العمل ، وتكون العبارات الثانية وجدانية دالة على ما في العمل من موضوع جمالي متمثل في الرؤية الجمالية^(١) وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني أساسا شيء مادي ، غير أن ثمة سبيلين للحديث عنه ، فلعبرة «العمل الفني» استخدام مختلفان في الدلالة على نفس الشيء ، فنحن نفكر في العمل الفني بوصفه شيئا ماديا ، كالأحجار والأشجار ، إلا أننا نتعرف فيه أيضا على

استخدام جمالي يتم لنا في التلقي الجمالي . وتصبح للعمل الفني بذلك دلالة انبواجية إلا أنه شئ واحد .

وفي الواقع إن هذا الاتجاه اللغوي اتجاه صائب في تأمله للتعبيرات ذات الطبيعة المتعددة في الحديث عن الفن حيث لا يبدأ التثوق الحقيقي إلا مع التفسير والتقييم والنقد ، إلا أنه لا يقدم لحظة تثوق هي مواجهة مباشرة للعمل وفي حضرته ، فالتثوق مرجأ إلى حين التفسير أو التقييم أو النقد بمعنى إنه ليس إدراكا مباشرا ، بل هو حديث ذو شجون عن غائب . وبهذه الصورة لا يكون ثمة تثوق للفرد الواحد بمعزل عن الحوار مع آخرين . وربما كان الهدف البعيد من وراء جماعية التثوق هذه ، هو محاولة خلق الفرص التي قد تؤدي إلى التقارب بين الانواق ، أو تؤدي إلى صقل الانواق بعضها ببعض ، إلا أن ذلك لا يتم عمليا - إلا بوجود معايير عامة للتثوق يمكن الانتهاء بالحوار عند الالتقاء عليها ، وهذا امر إشكالي في الاستطبيق ، كما أنه لو تم فإنه لا يتم إلا اذا تجاوز المتحاورون مجرد الاتجاه اللغوي إلى واحد من المذاهب أو النظريات الأخرى ، مما يعني أن الاتجاه اللغوي - في المحصلة الأخيرة - يتجه نحو غيره من الاتجاهات الأخرى .

بعد عرضنا لهذه الاتجاهات في تعريف الفن والتي كان يتم على أساسها تعريف العمل الفني لم نجد أن أي اتجاه منها قد استطاع أن يثبت صدقه وكفايته على نحو مطلق ، أو بمعنى آخر لم يتم تعريف العمل الفني بطريقة متكاملة تشمل الفنون جميعها ، وتبرز العمل الفني في جلته وبهائه من حيث هو كائن عضوى له كينونته المستقلة والمتفردة ولا تكون مجرد تطبيق تعسفي لتعريف نظري على عمل فني عيني ، تطبيقا يؤدي - كما رأينا - إلى عزل العناصر بعضها عن بعض أحيانا ، أو إلى التركيز على جانب دون الآخر أحيانا أخرى .

وبذلك يتضح أن كل اتجاه قد ألقى الضوء على ناحية من نواحي العمل الفني دون أن يحقق رؤية متكاملة عنه ، فهذه نظرية المحاكاة تشير بمستوياتها إلى أهمية الحياة الواقعية ، والمعنى المفارق للواقع والجوهري الثابت في الأشياء ، أي أنها لفتتنا إلى ما هو خارج العمل الفني ، فجاءت النظرية التعبيرية لتنبهنا إلى «الداخل»؛ أي أهمية تلك الروح الذاتية التي تحيل الأشياء المادية والشكلية إلى تعبير ذاتي ؛ أي تعبير عن الذات المبدعة .

وجاء الاتجاه الحدسي لينفي نهائيا الجانب المادي من حيث هو جانب عرضي أو ثانوي مؤكدا على أساسيه الجانب الخيالي والروحي للعمل الفني ، وأما اتجاه الظواهر

فبالقدر الذي اقترب به من الاتجاه الخيالي في عدم اهتمامه بالوسيط المادي ابتعد عن اتجاه المحاكاة متمثلاً في رفضه الكلي الافلاطوني ، مكتفياً بالمظاهر الحسية للعمل الفني التي تخاطب حواس المتلقي ، أما الاتجاه الشكلي فله خصوصيته لأن منطلقاته تختلف عما سبقه من اتجاهات فهو ينطلق أساساً من اتجاه محدد في الفن التشكيلي هو الفن الشكلي الحديث أو اللاموضوعي ، حيث يؤكد فقط على الارتباط الشكلي للعناصر الحسية في وحده ذات شكل دال. ويحيى الاتجاه اللغوي على الرغم من حذره - ودقه تأملاته في تعدد مستويات التعبيرات الدلالية التي تدار حول العمل الفني - غير قادر على تقديم معايير للتوفيق فيضطر إلى الإنفتاح على الاتجاهات الأخرى.

هكذا لم يأت أى اتجاه برؤية متكاملة عن العمل الفني توضح لنا في وحدته وكثرته فالعمل الفني ليس إلا مجموعة صغيرة من موضوعات مترابطة ^(١) ، في وحدة لها خارجيتها وداخليتها ، وإن كانت هي وحدة قابلة دائماً للاكتمال والملاءمة من قبل عينات كثيرة على مر العصور تجعله يكشف عن إمكاناته في كل تجربة تلقى وإعياً. وذلك أسعى أن يجعلنا نستعين بتلك المبادئ الفلسفية التي أتينا على ذكرها بصورها وسبكها معاً في محاولة لاختبارها وهي تتغلغل فعلاً في العمل الفني فهناك من المبادئ ما يؤكد التركيز على الجانب الخارجي للعمل الفني أي الوسيط المادي والشكل والاسلوب، وهناك من المبادئ ما يهتم بالروح الداخلية التعبيرية للعمل الفني ، أما نحن فسنعمل على مزج كل هذه المبادئ في مزيج تركيبى يساعدنا على كشف كل إمكانات العمل الفني الممكنة والمحتملة ، من خلال التركيز على البنية الهيكلية للعمل الفني ، فهي التي تحدد الفئة النوعية التي ينتمي إليها العمل الفني لا على صفته الجوهرية ، كما فعل أصحاب المذاهب السابقة ، لأن البنية هي التي تحدد لنا الأعمال الفنية بصرف النظر عن فئاتها النوعية (تصوير ، شعر ، موسيقى ، دراما ، إلخ)

ولذلك سينصب اهتمامنا على معرفة الهيكل العام للعمل الفني في عناصره المتعددة ، بحيث ينطبق على معظم الأعمال الفنية ، مع عدم إغفال الحياة الداخلية للعمل الفني تلك الحياة التي تمنحه الوجود والتفرد

مكونات العمل الفني ، أولا الجانب الخارجى :

١ - الأدوات المادية والوسيط المادى :

من الخطأ الشائع القول بأن الوسيط المادى للعمل الفني هو الحجارة فى النحت ، واللون فى التصوير ، والصوت فى الموسيقى ، والكلمة فى الأدب ، ذلك أن التحليل الدقيق لمادة العمل الفني تستدعى مجالا أوسع للرؤية حيث يشكل الفنانون ومعهم الصنائع الذين ينتجون لهم السلع الفنية فئة ذات صلة عميقة بالفن .

ومن ذلك يتضح أنه لابد أن تميز بين أدوات العمل الفني ولوازمه ، وهى تلك المنتجات التى يصنعها « الصنائع الفنيون » وبين الوسيط المادى ، وهو ذلك الذى يبدع به الفنان العمل الفني ، ولذلك أكدنا ضرورة التمييز بين أدوات مادية يصنعها الصنائع الفنية ؛ ووسيط مادى يتعامل معه الفنان .

ولعل هذا يستدعى سؤالا : ما أدوات الفن ولوازمه ؟ نقول إنها الآلات الموسيقية المختلفة ، الكمان والبيانو والمزمار بالنسبة للموسيقى ، والفرشاة والألوان وأقلام التلوين وأقمشة الرسم بالنسبة للمصور ، والحجارة المجلوبة من المحاجر وكتل البرونز بالنسبة للنحات ، وهى أشياء مادية يذهب الفنان لشراؤها لاستخدامها فى تجسيد إبداعه .

بذلك يتضح أن هناك فرقا واضحا بين الصنائع الفنية والفنان ، فالصنائع هو ذلك الرجل الذى يتعامل مع أدوات الفن وهى فى حالتها الفيزيائية ؛ فهو وحده الذى تعامل مع العناصر التى تدخل فى تركيب كل أداة فنية . ويجب أن يكون لديه علم بكيفية وماهية تحليل وتفكيك المنتج المنجز الذى هو أداة الفنان وآلته . أما الفنان فإنه - من حيث المبدأ - لا يحتاج أبدا إلى أن يتكشف أمرها إلا باعتبارها شيئا ماديا ^(١) بمعنى أن المصور مثلا لا يشعر إلا بالفرشاة والموسيقى لا يشعر إلا بالكمان من حيث كونهما وسيطا ماديا يقع فى مجال الإدراك الحسى الانطباعى للفنان ، حيث يستطيع أن يبت فيها شعوره ، أما الموضوع الفيزيائى فهو الشيء الذى يقع فى مجال الإدراك الحسى (مجال الملاحظة) للصنائع الفنية دون الاهتمام بالشاعر والإحساسات ، حيث يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدما ^(٢) ، بمعنى آخر إن المرء لا يشعر بشيء تجاه الموضوع الفيزيائى حيث إنه عبارة عن عناصر قابلة للتركيب وفقا لقواعد معينة ، أما الوسيط المادى فهو « إمكان عام » يتسع بما فيه الكفاية لشاعر وإحساسات الفنان الذى يتكشف أمر وسيطه المادى حينما يخبره .

Virgil C. Aldrich : Philosophy of Art , p. 37

(١)

(٢) جان بارتليمي : بحث فى علم الجمال . ص ٢١١

إلا أنه يجب ملاحظة أن الفنان لا يتعامل مع وسيط مادي بلا خصائص أو مميزات ، فالصانع يبت حياة من نوع خاص فى الوسيط المادى أثناء تحويله من موضوع فزيائى إلى وسيط مادى ، فيعطيه لونا من الشخصية ، فمثلا صانع الآلة الموسيقية يهتم اهتماما كبيرا بالضبط النغمى لها ولا يكون موفقا إلا إذا كان ضبطه النغمى صحيحا ، ولو توسعنا فى « معنى الدرجة النغمية » بحيث تنطبق على اللون وقطعة الرخام ، بمعنى أن يكون لكل نغمة جرس معين ؛ فالنغمة التى تصدر من القيثارة غير التى تصدر من الكمان غير التى تصدر من البيانو ، كما يمكنك أن تحس بالفروق فى الوقع الخاص بالدرجات اللونية المختلفة لنفس اللون ، أو بدرجة الرهافة والصلابة للرخام التى تعد للنحات ، كذلك يمكنك أن تميز فى الظلام شخصا عن آخر حتى ولو نطقا نغمة واحدة ، وذلك عن طريق جرس الصوت المختلف لكل منهما ، وهكذا ...

وثمة ميزة أخرى تميز الأدوات واللوازم المادية الخاصة بالفنان ، هى أن هناك أدوات فى مرتبة أولى وأدوات فى مرتبة ثانوية ، فالمادة اللونية هى فقط التى لها بدرجة اللونية جرس ووقع . أما الفرشاة فليس لها بالتأكيد شئ من هذا ، إذ إنها تستخدم بغرض نشر المادة اللونية وتنظيمها . وبالتالي فالمادة اللونية هى الأكثر قربا من مقصد الفنان الجمالى ، ومن ثم فهى أدوات الأولوية الأساسية . وتكون الفرشاة إذن هى أدوات الثانوية ، وبالمثل فالأوتار لعازف البيانو هى المادة الأولية ، أما لوحة الأصابع والأريطة التى تربطها الشواكيش فهى أدوات ثانوية ^(١) . وأيضا أزميل النحات هو أداة ثانوية أما الحجر أو الرخام فهو أدوات الأولى . ويتضح أن أولية الأداة إنما تعود فى الأساس لما لها من جرس وشخصية يشعر بها الفنان مباشرة ، وإن كان كلما باشر عمله وتمرن على السيطرة على أدواته الثانوية أستطاع أن يؤثر فى مواده الأولى بألوانه الثانوية محرزا أفضل النتائج .

وقد يتساءل أحدهم عما إذا كان ذلك بالنسبة للفنون التشكيلية والموسيقية ، فماذا عن فن الأدب ؟

يبدو أن المسألة فى هذا الفن ليست باليسيرة ، وإن كان بإمكاننا القول بأنه إذا كان لكل فن من الفنون مواد أولية يتلقاها الفنان من صانع ، يؤثر فيها الفنان بأدوات ثانوية يملكها ليحيل الأولى بالثانوى إلى عمل فنى ، وإذا كانت الأوليات واضحة فى فنون النحت « حجر وأزميل » والرسم « مادة لونية وفرشاة وقماش » والموسيقى « الآلة الموسيقية وأوتارها » فما الأدوات الأولية فى الأدب والشعر ؟

من المفروغ منه إن الأدب وكل فنون القول لابد أن تكون «الكلمة» هي الأداة الأولية لها ؛ ولكن هل يتلقى الأديب والشاعر هذه الأداة الأولية عن صانع Artisan ثم يعمل منها أدواته الثانوية ليحيلها فنا ؟

نعم ... وإن كان الأمر هنا ليس بالجلال الذي عليه في سائر الفنون الأخرى . إن لغة الناس في بيئة الأديب والشاعر بالإضافة إلى ما يطلع عليه منهم من مواقف حية لها لغتها الخاصة بها ، هي الأدوات الأولية للأديب والشاعر ، يعمل فيها أدواته الثانوية من مجاز وبيان وأخيلة فتصبح قطعة من الفن . فحين يسمع الشاعر من شخص إنه قد بكى ، فيعبر هو عن ذلك قائلا : « بآن البكاء قد كشف عن الدمع في العين » أو « أنه أسكن دمعاً في مآقيه » فقد أحال كلمة أولية إلى فن أو وصف فني عن طريق التشخيص والمجاز والتصوير . وهكذا يتحول تعبير أولى مباشر يقول « لم أتم بالأمس » إلى صورة فنية تقول « لقد سهر السهاد في عيني بالأمس » أو « خاصم النوم العين » ؛ و « خلف لها سهرًا تشقى به الليل بطوله ».

ناهيك عن إدراك الأديب والشاعر لدرجات الدلالة الشعورية في الالفاظ ؛ ففي العربية ثمة كلمات عدة للدلالة عن العطش بدرجة وجدانية معينة ؛ فعمطشان توحى لك بوجودان غير الذي توحى لك كلمة ظمآن أو صادر . بالإضافة إلى تفاوت أو تباين درجة الدلالة التعبيرية لكلمات أخرى مثل حائر ، تائه ، ضائع .

ولعلنا الآن نستطيع أن ننقل إلى الحديث عن الوسيط المادى فهو كما اتضح ليس هو الأدوات المادية الأولى أو الثانوية إنما هو شيء آخر يتضح إذا ما أمعنا النظر في تعامل الفنان مع الأدوات المادية ، فهو يعاملها بحيث يحولها إلى شيء مادى هو « العمل الفني » ذلك العمل الذي يصممه الفنان على نحو خاص كيما يلتقطه الوعي باعتباره موضوعاً للتلقى الجمالى . كيف يتعامل الفنان إذن مع أدواته المادية ؟

إن الفنان كما سبق أن أوضحنا يستلم مادة ذات جرس أو شخصية معينة سواء أكانت هذه المادة - لونا ، صوتاً ، قماشاً - ثم يقوم بتنسيق ومزاوجة العناصر المادية لصالح الروح العامة المؤتلفة للعناصر المادية من تأثيرات وجرس ، وهو ما يؤلف في مجموعه ما نطلق عليه الوسيط المادى ^(١) .

وبذلك يتضح أن هناك مستويين للوسيط المادى ؛ الوسيط المادى وهو فى حالة الإمكانية ، والوسيط المادى وهو فى حالة تحقيقه الجمالى ؛ بمعنى أن الفنان فى أثناء إبداعه

المادة يستطيع أن يخفيها من حيث كونها مادة إلا أنه في ذات الوقت يساعدها على أن تكشف عن كفاءاتها الخصبة وإمكاناتها الجمالية فتنتقل من مستوى الإمكانية إلى مستوى الجمالية حين يلتقط هو تأثيراتها المختلفة ويزوج فيما بينها ، وبذلك فالفنان لا يصنع الوسيط المادى أو يعالجه ، وإنما هو يبدع به أو بالتأثيرات الطبيعية المتناغمة أو بالجرسيات المتناغمة للعناصر الخاصة بالمواد الأولية^(١) وفى هذا المستوى الجمالى للوسيط المادى يكون موضع التلقى الجمالى ، ومن ثم تحدث الازدواجية بين ما فى العمل الفنى من كيان مادى مكون من الأشياء المادية ، وموضوع جمالى مكون من التأثيرات والكيفيات المتعازجة لهذه الأشياء المادية ، التى يحولها الفنان إلى وسيط يبدع من خلاله مضمونا للعمل الفنى .

ولمزيد من الايضاح للقضاء على هذه الازدواجية - التى أدت باصحاب نظرية الخيال إلى القول بأن العمل الفنى موضوع من عمل الوهم illusory أو وليد الخيال imaginary - نقول أن ذلك إنما يعود إلى الاتجاه الخاطىء فى الرؤية ، بمعنى أن هناك مستويات مختلفة فى الرؤية تقابلها مستويات مختلفة فى الدلالة الجمالية للوحة - مثلا - قد نسمع بأن نقول إن « للوحة عمقا رائعا » لكن ما اللوحة المرسومة إلا شريحة رقيقة من قماش غطيت بموضوعات مجسمة ، هذا المستوى من الرؤية يدار الحديث عنه فى المعارض وبين النقاد والمتنوقين الجيدين ، أما إذا قلنا نفس العبارة لنجار طالبين منه صناعة صندوق لشحن اللوحة ، فسوف يختلط عليه الأمر ويصنع صندوقا عميقا يتسع للوحة^(٢) . وعلى ذلك فإننا يجب أن نميز بين ما هو بالفعل موجود فى العمل الفنى وما هو موجود فى رؤية التلقى الواعية المدربة على التذوق الجمالى . وبذلك يجب أن نكون على وعى بالأشياء المادية الخارجية التى تكون العمل الفنى ، وبالمواد الحسية الداخلية فى هذه الأشياء الخارجية ، فتغمة القرار والجرس أى الحدة أو الشدة « درجة العلو » للصوت وأختلاف درجات اللون وتشبهه وتأتق « النور والظل » والخصائص الهندسية للخط أو السطح والكتلة تقدم الأسس الطبيعية لتكوين موضوع التلقى الجمالى ، ولعل ذلك هو السبب الوحيد فى أن الروائع والأنواق والكيفيات للمسية هى أقل أهمية من الناحية الجمالية من النغمات والألوان من حيث إنها كفاءات يعوزها النسق الجمالى الذى يتحقق للنغمات الصوتية والدرجات اللونية^(٣)

V irgile C. Aldrich : Ibid , P. 39

paul ziff : Art and the object of Art , P., 183

David Wight Pfall : Sensuous Elements and Esthetic orders, P.

(١)

(٢)

(٣)

وفى ضوء ذلك فإن للعمل الفنى وجوداً وظهوراً بمعنى أنه يوجد كلوحة معلقة فى متحف ، أو كنص أدبى على رف مكتبة أو نوتة موسيقية فى درج ما ، أو تصميم معمارى على ورق ، أما الحضور أو الظهور فهو الرؤية العميقة للوحة متجولا بين أنحائها ولونا وظلا وعمقا ، أو الاستغراق فى مشاهدة العمل الأدبى مسرحا كان أو أوبرا متتبعا لمشاهدهما المتوالية أو المتعاقبة أو الانصات التام إلى معزوفة متنقلا مع حركاتها المتدرجة نحو السرعة وفى كل هذه الحالات الاندماجية يشترط التخلّى التام عن أى عناصر خارجية يمكن أن تؤثر على مسار ظهور العمل الفنى وتجليه كموضوع للتلقى الجمالى .

ولعل مصطلحى الوجود والظهور يؤيدان بنا إلى خطوة أوسع لفهم العمل الفنى ، إذ يشيران إلى جانبين أساسيين يكونان العمل الفنى ، هما فى الحقيقة غير مختلفين وأن كانا متميزين distinct . ولكن دواى التحليل تستدعى ذلك التفسير ، وإن كنا فى أثناء التحليل سنرى التفاعل التبادلى بين الجانبين الداخلى والخارجى بما يحقق فى النهاية وحدة العمل الفنى . فالجانب الخارجى ، ينصرف إلى الوسيط المادى ، والشكل ، والأسلوب والجانب الداخلى ينصرف إلى الموضوع المتمثل أو المصور ، والمضمون ، والتعبير .

ولما كنا قد تحدثنا عن الوسيط المادى ومن خلاله استطلعنا أن نجول داخل نطاق العمل الفنى من حيث هو موضوع للتلقى الجمالى ، فعلينا الآن أن نبدأ فى تناول بقية العناصر أو المفاهيم الخاصة بمفهوم العمل الفنى فى تفاعلها أولا .

لعلنا نتذكر أننا قلنا أن الفنان ينسق ويزاوج ما بين تأثيرات وسيطة المادى حيث يبدع من خلاله مضمون العمل الفنى ، ولكن لو دققنا النظر سنجد أن الوسيط المادى يتشكل وفقا لفكرة أو موضوع فى عقل الفنان ، وكلما نجح الفنان فى تنسيق هذا الموضوع وفقا لتمثل معين مستخدما تأثيرات وسيطة جميعها استطاع أن يعبر عن مضمون ما يريده بواسطة أسلوب تعبيرى خاص يميزه .

وحتى يتضح هذا المعنى الموحد للعناصر نقرب مثالا للوحة « الرحاية » لراغب عياد ، فهى تشير إلى موضوع يستطيع أن يدركه المرء بدون أن ينظر إلى اللوحة ، هو والأفكار والصور الذهنية والإحساسات المرتبطة بـ « الرحاية » كموضوع للعمل الفنى . فقد قام راغب عياد بالتأليف والتركيب بين عناصر الوسيط المادى - التى هى مجموعة التناغمات والكيفيات اللونية مع قماش اللوحة - فى قالب هو الشكل . ثم قام بتشكيل الوسيط المادى وصياغته من خلال التأثير على المواد حتى يمكن للتركيبة أن تبدو فى اللوحة بوصفها

« رحية » ، وإن كان بأسلوب التأليف والتركيب قد أقصى الانتباه عن الموضوع ليفسح الطريق إلى كل من الشكل والمضمون التعبيريين لكي يظهر ، حيث إن الوسيط المادى عندما يصب عناصره فى قالب فإنه يحقق الشكل ، كما أن ماله من إحياءات تأثيرية كفيلة بخلق المضمون هو ما يؤلف مدار التلقى الجمالى .

وبذلك تكون مكونات العمل الفنى الخارجية والداخلية ومستوياته الفيزيقي والخيالى قد كشفت عن أن العمل الفنى هو كائن عضوى له خارجيته التى تلمسها أو نراها أو نسمعها ، وله ما يضره داخله من علاقات زمانية مكانية باطنية تشع بما يعبر فيه من ألوان الإمكانات المتاحة . ومن ثم فهو عالم خاص معبر عنه an expressed world بواسطة فنان ما معبر expressive فى نفس الوقت بوصفه كائنا متفرداً .

بعد أن دمجنا المفاهيم الخارجية والداخلية على نحو تفاعلى يبين كيفية ترابطها ، فعلينا أن نحاول الآن أن نحدد كلا منها على حدة وإن كان يتعذر تحقيق ذلك فى بعض الحالات .

٢ - الشكل : FORM

لاحظنا كيف أن الوسيط المادى عندما تصب عناصره فى قالب ينتج الشكل ، وحين يستخدم الفنان تأثيرات الوسيط وتناغماته ينتج المضمون ، ومن ثم فإن الوسيط المادى هو صميم مادة العمل الفنى من حيث كون العمل الفنى موضوعاً جمالياً .

ويتضح من ذلك صعوبة عزل عنصر من العناصر لمعرفة قيمته معرفة كاملة بمعزل عن بقية العناصر ، وإن كنا لنوعى التحليل سنحاول القيام بتلك المهمة ، فنبين معانى الشكل ووظائفه التى يقوم بها فى العمل الفنى ، ويمكن صياغتها على النحو التالى :

(١) فالشكل فى العمل الفنى هو التنظيم أو القالب التنظيمى لعناصر الوسيط المادى الخاص بالعمل الفنى ^(١) . ويدرك المتلقى الشكل عندما يدرك الكيفية التى تم بها تنظيم التركيب الإبداعى للعمل الفنى حيث تم تنظيمه وتشبيده وفقاً للنحو الذى ترتبط به عناصر أو مكونات الوسيط المادى ، وتتحدد هذه الصلات والروابط - إلى حد ما - بموجب خصائص أو كيفيات من قبيل الملمسة والخشونة والدفء وحدة الأصوات أو رقتها والألوان والخطوط .

Virgil C. Aldrich : philosophy of Art P. , 43

(١)

(ب) إذا كان الشكل هو القالب التنظيمي لعناصر الوسيط المادى فهو أيضا الذى ينظم الدلالة التعبيرية للعناصر الحسية الداخلة فى التركيب الإبداعى ويكشف عن قدرة الفنان الخيالية فى استخدامه واستخراجه من الألوان الدافئة مثل الأحمر والأرجوانى قيماً تختلف عن قيم الألوان الباردة مثل الأزرق والأصفر ، ويرى رودلف أرنهيم Arnheim Rudolph أن كل شكل له خاصية تميزه ، فهناك فى كل شكل شعور بالتوتر أو الاسترخاء أو الدفع أو الجذب ، فقد نرى مثلاً أن هناك شكلاً يوحى بأن هناك قوى تدفع إلى الخارج Puch autwards وآخر يوحى بأن هناك قوى تدفع إلى الداخل Puch in wards . وهناك ثالث يوحى بأن هناك صراعاً Struggle بين القوى التى تدفع إلى الداخل والقوى التى تدفع إلى الخارج ^(١) أو كما نرى فى الأدب حينما يعمل الأديب على إبراز معنى معين « كنسبية الحقيقة » كما فى رواية نجيب محفوظ « العائش فى الحقيقة » .

(ج) وكثيراً ما يستخدم لفظ الشكل للدلالة على نمط محدد معين من التنظيم يتصف بأنه تقليدى ومعروف ، ومن أمثلة ذلك « شكل السونيت Sonnet فى الشعر والسوناتا فى الموسيقى » والفوجة « فى الرسم » ^(٢) . وفى ذلك تتحدد مراتب الشكل ودرجاته :

فالشكل إما (أ) نسق ترتيب عناصر ومكونات الوسيط المادى ، داخل الحيز الجمالى أو (ب) القالب الذى ينصب فيه المضمون أو الصورة أو الفكرة المتحققة من خلال الوسيط المادى الخاضع للتشكيل (مثال ذلك ، انسان ارتاع خوفاً ، وانحنى ذلاً) أو (ج) الطريقة التى يتضافر بها ويتساند نسق ترتيب عناصر أو مكونات الوسيط المادى والقالب الذى ينصب فيه المضمون من أجل « صياغة أو تشكيل » التركيب الإبداعى كله ، ولعل لهذا الشكل الأخير أو الدرجة الثالثة منه نوعاً من الجرس أو النغمة ^(٣) الخاصة به ، تقريره من « أسلوب » العمل الذى سنتحدث عنه فيما يلى من حيث إنه يعرض أو يبدى طريقة التأليف أو التركيب الإبداعى ، ومن ثم فهو يتم عن مزاج الفنان ، فشأنه فى ذلك شأن نغمة تعزف على « آلة كمان » فغير وقعها أو جرسها عن شخصية الآلة الموسيقية أو طبيعتها كلها .

Andrew Wright : How to Enjoy Paintings, P., 19

(١) جيريم ستراينز : النقد الفنى - ترجمة . فؤاد زكريا - ص ٢٤٢

Aldrich : Philosophy of Art , P., 54

(٢)

٣ - الأسلوب style

هل الأسلوب إذن نوع من الشكل ؟ لا أعتقد ، ذلك لأن أسلوب العمل الفني هو أسلوب الفنان ما لم يكن مقلدا لغيره . أما الشكل فلا ننسب إلى الفنان ، إنما هو ينسب للموضوع الفني ، أما الأسلوب فإنه يتراوح في التمييز بين الذاتي والموضوعي . إنه الطريقة التي يحقق بها الفنان شخصية عمله الفني ، كما تتكشف طبيعة الآلة الموسيقية أو نوعيتها من خلال وقع الصوت فيها أو جرسه - كما سبق أن أوضحنا - ، كذلك تتضح طبيعة التركيب الإبداعي من خلال أسلوبه . ويتضمن ذلك فهم نوعية أسلوب الفنان باعتباره مبدع التركيب الجمالي .

فروح الفنان من ناحية أخرى - هي البيئة التي يتأمل فيها موضوعه ، كما أن طريقته الخاصة في الفهم والإدراك تصبغ مضمون عمله وتشكله ، لقد قال زولا : « إن العمل الفني هو جزء من الطبيعة منظور إليه من خلال مزاج فنان . غير أن هذا الجزء من الطبيعة الذي يؤلف العمل المجرى عنه من خلال مضمون العمل إنما يفرض مقتضياته وحاجاته على الأسلوب الفني . ومن هنا فإن بوسع المرء أن يدرك أن الأسلوب هو شيء أكثر شمولاً ودقة وفردية من الشكل . بمعنى أنه بوسع المرء أن يعزل الشكل أو يفصله عن العمل الفني ثم يصفه ويعين خصائصه دون أن يقول بذلك كل ما يقال فعلاً عن الأسلوب . وعلى ذلك فإذا كان الشكل ينظم العناصر ويعطى الدلالة التعبيرية لكيفياتها الحسية فالأسلوب هو القادر على تحديد ذلك بصورة أدق أو أشمل ، بمعنى أن الأسلوب هو نوع من الشكل الشامل ، به تعين هوية الفنان في العمل بل وريما في العصر أيضاً ، تماماً كما تعين هوية شخص من الأشخاص بجرس صوته أو نبرته . فالشكل هو مفهوم أكثر تحديداً على نحو ما هو ممثل في لوحة سيزان « صبي في صندرية حمراء » وكذا في لوحته « جبل القديس فيكتور » فهاتان اللوحتان مختلفتان من حيث الشكل ، إلا أن الأسلوب في كليتهما أسلوب سيزان^(١)



ولو انتقلنا إلى ما يمثل الجانب الداخلي للعمل الفني فسنجد أنه ثالث يشع بتمثيلات وتأويلات وتعبيرات الاعمال الفنية وعناصره هي على الترتيب : الموضوع الممثل ، والمضمون ، والتعبير .

Aldrich : Ibid, p. 47

(١)

والحقيقة أنه ثالث يترابط فيما بينه ترابطا شديدا بحيث يمكن القول إن الموضوع المتمثل أو المصور هو المبرر عنه من خلال مضمون .
فلنحاول الآن ان نتحدث عن كل منها على حدة .

١ - الموضوع المتمثل أو المصور , Represented Object

لقد تعمدت أن أقول الموضوع المتمثل أو المصور؛ ذلك لأنه يختلف عن الموضوع كمناسبة عارضة يختارها الفنان لإبداعه ، فالموضوع الخارجى لا يعد جزءا أساسيا من العمل الفنى حيث إنه « موضوع عام » قد يكون موضوع معالجة من أكثر من فنان تؤدي إلى موضوعات متمثلة شديدة التباين . وإذا فالموضوع المتمثل هو جزء داخلى من أجزاء العمل الفنى حيث يخضع لمعالجة فردية من قبل فنان ما ، من خلال وسيط يتميز بتأثيرات معينة يختلف فى معالجتها والتقاطها فنان عن آخر .

والموضوع المتمثل يختلف من ناحية أخرى عن نظائره فى العالم الواقعى ذلك لأنه لا يكشف - كالموضوع الواقعى - عن كل مظاهره بطريقة محددة ، ذلك لأنه يتم تمثله من خلال رؤية أو وجهة نظر فردية هى رؤية الفنان ، ومن ثم فهو موضوع يحتاج دائما لعون المتلقى حتى يملأه بالمعنى من خلال تكرار المباشرات الإدراكية .

وموضوع العمل المتمثل أو المصور ينقسم إلى نوعين من الموضوعات :

(أ) فهو قد يكون ممثلا لموضوع لا تمثلى ، أى لمجموعة من العلاقات التصويرية أو الهندسية يكون مضمونها وجدانيا أو انفعاليا ، فهى ليست إلا « لغة نوعية » يعبر بها الفنان عن موضوع ما من الموضوعات غير المنقولة برمتها من الواقع ، وإنما هو يضع تحت أنظارنا بعض موضوعات مستحدثة لم تكن ماثلة بتمامها فى الواقع الخارجى ، فالفنان لا يقنع هنا بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، وإنما هو يتجه ببصره فى معظم الأحيان نحو الجوانب الناقصة التى ما زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرهما ويعيد خلقها من جديد ^(١) كرسومات بيكاسو ، وكاندنسكى وموندريان .

(ب) قد يكون ممثلا لموضوع تمثلى أى ذى صورة شكلية تكون هى مضمونه تعبر عن موضوع العمل ، وتكون ثمة مشابهة يمكن إدراكها أصلا بين خصائص ومواصفات المواد المنظمة والداخلة فى تصميمه وخصائص ومواصفات موضوع العمل بذاته . وتعد هذه المشابهة سببا فى رؤية الأصل - أى موضوع العمل الخارجى - مصورا

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن - ص ٤٧ .

أو ممثلاً من خلال الوسيط المادى للعمل الفنى ، وإن كانت هذه المشابهة ذاتها لا ترى أو تلاحظ فى الخبرة الجمالية ، فهى ليست جزءاً من موضوع الإدراك^(١).

ويعد الموضوعان اللاتمثلي والتمثلي موضوعات تعبيرية ، حيث إن الفنان فى الحالتين يقصد إلى تأسيس تعبير ما ، يميز العمل الفنى على نحو فردى.

٢ - المضمون The Content

ولعله قد اتضح مما سبق أن المضمون استحضار أو عرض للموضوع من خلال الوسيط المادى أمام إدراك حسى شامل رابط للكل^(٢) فهل معنى ذلك أن الموضوع هو المضمون؟

فى الواقع ، لا ، فالموضوع كما قلنا يقع خارج العمل الفنى ، أما المضمون فهو استحضار لموضوع ممثلاً فى تلك التأثيرات والتناغمات التى استطاع الفنان ان يستخرجها من الوسيط المادى ، فالوسيط - كما بينا من قبل - هو ذلك الشيء المادى الذى اذا نسق الفنان عناصره وصبها فى قالب ينتج الشكل ، وإذا زاوج ما بين تأثيراته بيدع المضمون ، ولذلك عنى الفلاسفة والنقاد ببحث مضمون العمل الفنى ومدى صلته بالشكل ، وانقسموا إلى فريقين : فريق يعضد الشكل ، فاهتموا بالكيفية التى تتربط عليها عناصر التصميم الشكلى من ألوان وخطوط وظلال فى الفن التشكيلى ، واصوات وتوافقات وحركات فى الموسيقى ، ونمط التوترات المنبثقة من عدد لا حصر له من الحوادث وهو يسير قدماً نحو التنظيم والتحدد فى الدراما .

وفريق يؤيد المضمون، أى تلك العناصر الشعورية والفكرية والخيالية التى يبثها الفنان فى موضوعه المختار، ليحدث المعنى الخاص لمضمون موضوعه التمثيلى - ولذلك ففى العمل الفنى نجد ان المضمون أثرى من موضوعه ؛ اذ يحقق المعنى الذى قد يسمح بتفسيرات وتؤيلات متعددة خلال الرؤية الجمالية . فالعمل الفنى لا يكون أبداً « شيئاً فى ذاته » بل إنه يتطلب دائماً تفاعلاً بينه وبين المشاهد ، فنحن نكشف معنى العمل الفنى ولكننا أيضاً نضيف عليه هذا المعنى^(٣)

Aldrich op. cit p., 52 .

Aldrich Ibid, p., 46 .

(١)

(٢)

(٣) أرست قيشير - ضرورة الفن ص ١٨٤

٢ - التعبير The Expression

سبق ونحن بصدد تفسير الوحدة التي تضم ثالث الجانب الداخلي للعمل الفني أن قلنا إن الموضوع المتمثل هو المعبر عنه من خلال مضمون . ورأينا كيف أن الموضوع المتمثل ما هو إلا الرؤية الفردية التي يعرضها الفنان من خلال المضمون ، أمام مسرح الرؤية الجمالية ، والمضمون ما هو إلا قدرته على استخراج تأثيرات الوسيط المادى ومزاوجة تناغماته معا ، وبذلك يندمج كل من الموضوع المتمثل والمضمون فى صميم التعبير الفني ليصبح العمل الفني موضوعا لذاته ، وهو ، وإن كان مستقلا عن الذات المتلقية والمبدعة ، فهو مرتبط بهما من ناحية أخرى ، والفنان بقدرته - كما اوضحنا - يكشف عن كيفيات المادة مستخرجا منها معانى تندمج فى تعبير يتحول إلى اسلوب يخاطب به المتلقى ، أما المتلقى فهو فى مستوى الإدراك الجمالى يتعرف على البنية التركيبية للعمل ، ويكشف عن مكوناتها من خلال اسلوب الفنان الذى يتحدد فى العمل . وبذلك يتضح أن التعبير ليس سمة معلقة فى الهواء ، بل أن له جنوره المتأصلة فى الوسيط المادى والشكل والمضمون والأسلوب، فهذه الأوجه معا تحقق لنا التعبير الفني .

ولكن يظل أمامنا سؤال : ما طبيعة التعبير ؟

أولا : أن القدرة التعبيرية للأعمال الفنية لا تتضح على نحو جلى إلا فى تجربة التلقى الجمالى ، ذلك لأن الإدراك الجمالى يتوقف عند العمل الفني حتى يمكن أن تظهر قدرته التعبيرية كموضوع جمالى . وفى التصوير - مثلا - لكل بقعة من لون ، أو جزء من خط خاصيته التعبيرية ، وفى الموسيقى لكل نغمة مفردة وقعها الشعورى الخاص بها ، وبالتالي فالتعبير لا يشير إلى اسم « نوع » كأن نقول إن العمل الفني يعبر عن الحزن أو الغضب أو القلق ، وإنما هو بالأحرى يشير إلى تعبيرات جزئية أو فردية تخص العمل ، تتجمع على هيئة كيفية فردية يمكن تسميتها الكيفية الثالثة The tertiary quality مثل قولنا الرشاقة ، أو الفطالة ، وهى خاصية ظاهرية للموضوع ، أى تخص الموضوع المباشر للإدراك فى مقابل الشيء الموجود - على نحو مستقل - عن الخبرة الإنسانية ، وكى تتضح هذه الصفة الثالثة نضرب لها مثلا بصفة الإعتماد فى لوحة بيكاسو « إيسنز درنكر Absinth Drinker » أو الخفة والحياة فى معزوفة الدانوب الأزرق لشتراوس فهى صفة أو سمة تنتمي إلى العمل الفني كما يظهر لنا ، لا كما هي فى ذاتها ، فهى ذاتها كالكيفيات الأولية كالامتداد والشكل والوزن والحركة أو الكيفيات الثانوية كالاصوات والأنواق ^(١) .

ولعل السبب في أننا نغض الطرف عن الفردية أو الشخصية الخاصة لكل عمل إنما يرجع إلى أننا نعيش أو نحيا معظم الوقت بشكل عملي ، وإن « الأنواع » التي لها قواعد تعيننا على الأخذ بها في مجال التطبيق ، هي وحدها ما يمكننا ملاحظته وهي وحدها ما يمكن أن نعطيها أسماء ، على حين أن الأفراد الجزئية بذاتها ليس لها من ذلك شيء^(١) .

ولذلك يمكننا أن نقول أن التعبير كيفية انفعالية يكشف عنها العمل الفني في واقعة الإدراك الحسي الجمالي ، ومن ثم فهو يخص شعورنا وليس تفعلنا ، وبالتالي ليس من السهل ترجمته إلى لغة أخرى غير لغة الشعور التي من أخص خصائصها الحوار المباشر مع العمل الفني ، وكلما تقاربت لغة الحوار بين العمل الفني ومتلقيه استطاع المتلقي في مستوى الإدراك الجمالي أن يحصل على التعبير الذي قصده الفنان ، ومن ثم يصبح التعبير هو ذلك الأسلوب الذي استنته الفنان لكي يخاطب به متلقيه ويكشف به عن عالم خاص ، استطاع أن يعبر عنه في عمله الفني .

وبذلك فالتعبير هو وحدة للمعاني الجزئية التي يشع بها العمل الفني ، وهو الوجه الذي يستدير إلينا حين نلتقي بهذا العمل ؛ فنذكره في تفرد .

وهذه الوحدة التعبيرية التي تضم في أحنائها المعاني المتعددة للعمل الفني هي موضوع العمل بعد أن تلبس ثوب الحس بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما ، فهو أقرب من أن يكون إلى فكرة هيجل حين تلبس طورا تاريخيا ، فيتحد بها ويتجسد فيها فتشع بمضمون معين ، ومن هنا يتضح أن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للوسيط المادي وما يشع به المضمون من تأثيرات ذلك الوسيط وتناغماته وجرسياته مستحضرا موضوعا متمثلا في نوعين من التمثيل كلاهما تعبيرى .

فالتعبير نوعان :

١ - تمثيلي : مضمونه صور ، يمثله بصفة خاصة الفنون التشكيلية - فيما عدا العمارة - تتشابه فيه مواد العمل وموضوع العمل .

٢ - لا تمثيلي : مضمونه أنفعالي أو وجداني تمثله الأعمال الفنية الموسيقية واللفظية ، وفيها تتفاير خصائص وصفات موادها عن خصائص وصفات موضوع العمل .

Peter H. Haro : Feeling Imaging and Expression , p.348

(أ) وللتعبير أيضا درجاته التي تماثل بيوها درجات الشكل وتوازيها فقد سبق أن قلنا أن الدرجة الثالثة من الشكل - وهي تلك الدرجة التي يتضافر فيها ويتساند نسق ترتيب عناصر الوسيط المادى والقالب الذى ينصب فيه المضمون من أجل صياغة وتشكيل التركيب الإبداعى كله - لها نوع من الجرس أو الشخصية التى تتوحد وترتبط بالأسلوب الذى هو نوع من الشكل الأعم حيث يفرض طريقة إبداع الفنان ويميزها بما يعبر عنه تماما . هذا هو التعبير فى درجته الأولى ، حيث يترابط الشكل ، بالأسلوب بالتعبير فى صورته الأولى .

(ب) أما التعبير فى درجته الثانية فينكشف فى موقف التلقى حيث يتحول موضوع العمل الفنى إلى مضمون يشع بتعبير ما .

(ج) ثم نصل إلى الدرجة الثالثة للتعبير حيث يكون فيه أسلوب الفنان على قدر كبير من التعبيرية فنقول عن فنان أنه ذو أسلوب غنائى أو انفعالى أو واقعى .

وهكذا بعد ما فصلنا من حديث تحليلى عن مكونات العمل الفنى وعناصره الخارجية والداخلية على السواء نخلص إلى نتائج لعل من أهمها ما يلى :

١ - أن العمل الفنى يطرح علينا أو هو يعرض علينا بنية متشابكة الأوصال ، يتوقف الاستمتاع بها على القدرة على تشريحها تشريحا يوضحها توضيحا يعطى للمتلقي قدرة على متابعة البناء فى العمل الفنى ، فتمنحه هذه المراجعة الفاعمة لذة ومتعة .

٢ - وقد يرى البعض فى هذا التحليل ضريبا من المشقة على وعى المتلقى وإدراكه ، غير أنه على من يرى هذا أن ينصت إلى التوجيه القائل بلك إن أردت من الشيء غورا وعمقا بعيدا فعليك أن تنفذ إليه من تلال من الركام .

٣ - ولعل أهم ما يوحى به فصل الدراسة هذا من نتائج هو بيان أن العمل الفنى لا يفهم من خلال تعريف عام ، كما أنه لا يلتقط من بنيته الخارجية دون بنيته الداخلية ، إنما هو شأن كل كائن عضوى حى ، يفلت من الاعتقال فى قبضة تعريف واحد عام ، فهو كيان تام ، قد يتقلص عن التعريف فى طور وقد يتقلص التعريف عنه فى طور آخر ، فيخفيه الأول ، ولا يلم به الثانى ؛ كما أن العمل الفنى - حين يخلق - يعيش بيننا ، ويتصل بنا ، وهو وإن كان يلفتنا إليه بكيانه الخارجى ، إلا أنه يستدرجنا من بعد ذلك إلى عالمه الداخلى ، وفى تحقق المعرفة به من الداخل تطالعنا له شخصية متميزة لا يشبه فيها شيئا ولا يشبهه فيها شيء ، فالعمل الفنى الحق هو فرد متميز دائما ولا يبدعه صاحبه مرتين . ومن شأن تكثيف هذه النتيجة الخلوص بها إلى أن تعريف العمل الفنى أمر لا يتم إلا بالعمل الفنى نفسه ، وفى حضرة ومعيته ، فعلا يتكرر لا يعمم ، كما أن ما لا يتكرر يوجب على الإدراك أخذه كله - ظاهرا وباطنا - ففى كل مكون من مكونات العمل الفنى أنت مع متعة خاصة ، فلا يغنيك مكون بمتمتعته عن سائر المتع فى بقية المكونات .

الفصل الثالث

في الخبرة الجمالية

إشكالية الخبرة الجمالية :

لعل الحديث عن الخبرة الجمالية يفترض التساؤل عن السبب في ما تم من تحول عن البحث في الجمال كمفهوم يحدد أعمال الفن وغيرها إلى الحديث عن الخبرة الجمالية ؟

يبدو أن ذلك إنما يعود إلى أن الفلاسفة تصوروا الجمال على أنه كيان جوهري يقوم قياما موضوعيا في الأشياء التي توصف بأنها جميلة ، فراحوا يبدون بحثهم عن الجمال انطلاقا من عالم الأشياء الجميلة (وجه جميل ، سماء جميلة ، قصيدة ، زهرة ، لوحة ، معمار) يتناولون أمثلة منها ، يحللونها بحثا عما تشترك فيه من عناصر أو مكونات ، يربون إليها الجمال ، ويرون في حيابة الأشياء لها مؤهلا للوصف بالجمال .

وفي الحقيقة ظلت فكرة الحيابة لكيئونة موضوعية - فيزيقية أو ميتافيزيقية - مهيمنة على ميدان البحث في الجمال إلى أن تنبه الوعي الإنساني إلى أن هذا المنحى من النظر لم ينعقد حوله إجماع في الحكم على « الجمال » ، إجماع كان يجب أن يلزم من الرؤية الجوهرية إلى الجمال أو عن فهمه بوصفه « كيئونة » تحوزها الأشياء الجميلة .

وقد أفضى ذلك إلى الحاجة إلى تفسير ما كان يعد تفسيرا ؛ فانتقل الفكر في مجال الجمال من النظرية الجوهرية إلى « النظرية الوظيفية » ؛ وهى تلك النظرة التى ترى الجمال - ليس جوهرا أو كيئونة - بل مجموعة من العلاقات المتفاعلة تفاعلا من شأنه أن يخلق « حالة كيفية » تخلق هى بدورها « إحساسا » بالجمال .

بمعنى أن فكرة الجواهر أو الماهية تحولت إلى مجموعة أحداث تربطها علاقات ؛ أى خبرة . فلم يعد الجمال صفة أو صفات مستقرة فى باطن الأشياء بل هو مجموعة من العلاقات التى يكشفها الفنان أو المتأمل فيضفى عليها بذلك طابعا واقعيا عينيا ^(١) .

(١) د. زكريا ابراهيم : الفنان والانسان - من ١٤٧ .

ومن هنا ركز عدد من الفلاسفة خلال العشرينيات الأخيرة من القرن -انتباههم على الطبيعة الأساسية أو الهوية الحقيقية للخبرة الجمالية^(١) . وبالفعل هناك أدبيات تم تأسيسها في الفلسفة عن الخبرة الجمالية^(٢) . وفي المقابل رفض عدد من الفلاسفة الحديث عن الخبرة الجمالية لسببين رئيسيين :

١ - إنه من الصعب تحديد سمة أو جانب مشترك بين الفئات والحوادث التي نسميها خبرة جمالية .

٢ - إن الخبرة ليست مفهوما من السهل تعريفه أو توصيفه بالجمال ، لان الخبرة الجمالية أساساً لا تختلف عن الموضوعات العادية ولا تتميز عنها بكيفيات محددة .

والواقع أن هذا الرأي إنما يعود إلى أن التفسيرات ، والمناظرات والأبحاث التي قدمت عن الخبرة ، وملأت صفحات ضخمة من كتب الاستطيقا ، لم تكن إجابة شاملة أو مرضية عن سؤال . ما الخبرة الجمالية ؟ فالخبرة ليست مطلبا مهما وضروريا للجماليات فحسب ، بل أيضا هي جانب تثقيفي وتنويري للأفراد ؛ يلقي ضوءا مهما على جانب له اهمية من جوانب النشاط الانساني وهو الجانب الوجداني والشعوري للإنسان .

ولذا سأجتهد في أن أقدم - بقدر الإمكان - محاولة متماسكة استخلصتها من قراءات انتقائية منتظمة لنظريات الخبرة الجمالية ، أوضح فيها جانبين : جانباً سلبياً ، وجانباً إيجابياً .

في الجانب السلبي أبين أوجه القصور التي عالجت مفهوم الخبرة الجمالية ، وفي الجانب الإيجابي أحدد أهمية البحث في الخبرة الجمالية ؛ وموضوعها ، وتميزها عن الخبرات الأخرى ، وكيفية تحصيلها ، وصورها وأشكالها ، ثم أوضح طبيعة بنيتها ، وما تحدثه في متلقيها من موقف جمالي نتناوله بما يفرض إلى توضيح خصائصه ، وأخيرا محاولة ممارسة هذه الخبرة الجمالية مع عمل فني وليكن لوحة ، لبيان كيفية حدوثها كواقع ذي بنية موحدة تتم بمقتضى وحدة العمل الجمالي الذي يتميز هو كذلك بكيفية سائدة هي مبدأ الوحدة الشاملة له ، وللخبرة الجمالية معا .

أولاً : الجانب السلبي لمناقشة الخبرة الجمالية :

ولنبداً بتفسير أوجه القصور التي وقع فيها فلاسفة الخبرة وأولها أن فريقاً منهم قد رأى أن مبدأ التمييز الجمالي هو الطريقة أو الرؤية ، أو الموقف الذي نتناول خلاله موضوع الخبرة سواء كان موضوعاً طبيعياً أو فنياً ، أو تاريخياً ، أو سيكولوجياً ، فإن ما يجعله

Michael H. Mitias : Can we Speake of Aesthetic Experience p.47

(١)

T . J . Diffy : The idea of Aesthetic Experience p.3.

(٢)

جماليا هو طريقة الرؤية ، وطريقة توجيهنا لها ، ولعل رائد هذا الاتجاه هو جيروم ستولينز في كتابه « الإستطيقا والنقد الفني » * حيث حدد الموقف الجمالي بأنه الطريقة التي ننظر بها إلى موضوع ما بلا أى غرض سوى أن ننظر إليه أو نتمتع به ، ويؤكد ذلك بشهادة شخص ليس من الفنانين وقع بصره على طريق عادي متسخ بالقش والأوراق القذرة وغيرها من نفايات السوق إلا إنه مع ذلك قد وقع من نفسه موقعا جماليا حيث انسحب المنظر بعيدا عنه وتحمله الرائي بطريقة لا شخصية فاتخذ المنظر مظهرا مختلفا وأصبح له شكل متماسك ، بل وظهرت تفاصيل أخرى بوضوح . ولا معنى ذلك أنه قد انتفى قبجه ، ولكن القبح قد تكشف له في قالب إستطيقى ^(١) . ولقد شارك ستولينز عدد من الإستطيقين المعاصرين - في هذا الرأي - مثل فيفاس E. Vivas ، والدرش V. Aldrich ، وهارولد أربورن H. Osborne ، وتوماس أرنولد T. Arnold ، وراير وجيسوب Rader and Gessup حيث أكدوا جميعا أن الموقف الجمالي حالة أو نشاط عقلي أو طريقة لإدراك الموضوع الجمالي ، واستخدموا عدة مصطلحات لتمييز هذه الحالة العقلية ووصفها مثل انتباه attention ، اهتمام interest ، وعى awareness ، مسافة نفسية Psychological distance ، إدراك Perception رؤية Vision ^(٢) . وكل هذه المصطلحات كما هو واضح تفيد تميز الموقف الجمالي من موقف الإشتغال العادي في الأمور الحياتية والواقعية. وكذلك يفترض الحديث عن الموقف الجمالي من حيث كونه طريقة أو اتجاها أننا يمكن أن نقفه بإزاء أى موضوع من موضوعات الخبرة الانسانية ، ويبدو أنها نظرية جذابة لأنها تتحدى بإمكان الرؤية الجمالية لحياة الإنسان كلها وخبراته المختلفة جميعها . ولكنها لا تحدد ما إذا كان الموقف هو الذى يجعل الخبرة جمالية أم لا . فالخبرة هي علاقة بين متلق وموضوع ، أما صفة « الجمالي » فهي بالتأكيد لا تنسب إلا للموضوع « كشيء كامن » على المتلقى أن يحققه من خلال ممارسته للخبرة . ومن ثم فإن الموقف نتاج للخبرة الجمالية ، وليس هو المحدث للخبرة ، فإننى أتخذ موقفا بالسلب أو بالإيجاب من شيء قد خبرته ، ولدى عنه فكرة كمشاهدة الأفلام الكوميدية أو المسرحيات التراجيدية ، أو الباليهات الكلاسيكية أو الحديثة ، أو حتى كرة القدم ، وهذه الفكرة التى لدى عما أخبره سوف تتنظم اسلوبى تجاه الموضوع من ناحية، وتتمكن من التنبؤ بالكيفية التى أفاعل بها معه فى ظروف معينة من ناحية أخرى .

* الكتاب مترجم بعنوان « النقد الفني » ترجمة د. فؤاد زكريا - الهيئة العامة للكتاب .

(١) جيروم ستولينز : النقد الفني ، ترجمة د. فؤاد زكريا . ص ٥٢ ، ٥٤ .

(٢) Michael H. Mites : The Aesthetic Attitude and Aesthetic Experience P/92 .

(٢)

ولذا يمكن القول إن دور الموقف الجمالي يتحدد بأنه دور توجيهي وتنظيمي ، يمكنني من أن أركز انتباهي على الكيفيات وأن أكبح أى نواقع شخصية أو عملية أو معرفية أو أخلاقية ؛ لكنى أدرك الموضوع بطريقة صحيحة أى أن أفهم وأستمتع بالكيفيات الجمالية للموضوع ^(١) . وبالتالي فإن أصحاب الموقف الجمالي قد أكلوا جانباً من جوانب الخبرة الجمالية ، ومن ثم قدموا لنا خبرة جمالية أحادية الجانب .

ومن ناحية أخرى رفض كثير من الفلاسفة الموقف الجمالي من حيث كونه مبدأ للتمييز الجمالي ، وأوصوا باستبعاده من المناقشة مثل G-Dikie في مقالته : « أسطورة الموقف الجمالي The myth of the Aesthetic Attitude » حيث رأى أن مفهوم الموقف الجمالي ، مفهوم شبحي يتسلل داخل تحليلات العمل الفني والخبرة الجمالية بلا مسوغ أو مبرر ، حيث إنه كان على جانب كبير من الأهمية والقيمة بالنسبة لعلمى الجمال والنقد ، وذلك في المساعدة على فهمهما عن مالهما من اهتمام ذى بعد واحد بالجمال وما يتعلق به من أفكار ^(٢) . وكذلك چون هوسبرز . G.Hospers في كتابه فهم الفنون « Understanding the Arts » حيث يرى أن الموقف الجمالي موقف يصطخب بأفكار متشابكة ومتداخلة ، وإنه وهم لم يعد يستحق المطاردة والتعقيب ^(٣)

والواقع - كما سبق أن قلنا - أن الموقف الجمالي إذا فهم على وجهه الصحيح ، فسوف يكون موقفاً مفيداً ، وضرورياً للخبرة الجمالية ، وذلك بأن نفهمه على أنه نتاج للخبرة أو للخبرات . ومن خلاله يكون في مقدوري أن أنظم أسلوب رؤيتي وأحدد طريقتي في التعامل مع كيفيات الموضوع الذى أكون بإزائه ، لأننى أكون مالكا لفكرة عن ذلك الذى أتخذ منه موقفاً .

وفى المقابل نجد أن هناك فلاسفة أكلوا « موضوع الوعى » من حيث كونه حاملاً لكيفيات جمالية تنشأ خلال لقاء المتلقى والموضوع في خبرة ، وهذه الكيفيات بدورها هي التى تشرب بها الخبرة وتتميز بالطابع الجمالي ، ويفسر ذلك برايس K.price فى مقاله ما الذى يجعل الخبرة خبرة جمالية ؟ What makes an Experience Aesthetic ؟ بأن الخبرة تتحدد لا من خلال نوع معين من الوعى (لأن الوعى دائماً واحد فى طبيعته) ولكن عندما يكون موضوع الوعى من نوع خاص ، فما يجعل الخبرة خبرة جمالية هو أنها تكون خبرة لم

Michael H. Mitias : Attitude and Aesthetic Experience p.,102

(١)

George Dickies : The Mythe of the Aesthetic Attitude p., 28

(٢)

Michael H Mitias : Aporetic character of Aesthetic Experience p.6.

(٣)

وموضوع جمالي^(١) ، ولعل هذا يبرز ذلك التساؤل : ما الذى يجعل موضوع الخبرة الجمالية موضوعا جماليا ؟ وكيف يمكننا تعريفه أو تحديده ؟ فلقد سلم كثير من الفلاسفة والسيكولوجيين أن ما هو جمالي ليس ما يعطى أو ما يدرك بالطريقة التى ندرك بها الكيفيات العادية . إذن كيف ؟ وتحت أية شروط ندرك أن موضوعا ما هو موضوع جمالي ؟ بذلك يؤكد هؤلاء الفلاسفة أيضا جانباً واحداً من الخبرة . ويقدمون بدورهم خبرة جمالية أحادية الجانب . وبذلك نصل إلى « الجانب الإيجابى » الذى سوف نقف على القول ونحدد من خلاله خطوطاً عريضة ، نأمل أن تتشابه بتوازن وتناسب نرسم من خلالهما صورة واضحة عن « طبيعة الخبرة الجمالية » .

فما أهمية البحث فى الخبرة الجمالية أولاً :

فى الواقع أن السؤال عن طبيعة الخبرة الجمالية هو سؤال مهم وضرورى فى البحث الجمالى ، ذلك لأنه محور جوهرى من المحاور الأساسية فى علم الجمال .

فالمهمة الرئيسية لعلم الجمال هى الإجابة عن :

١ - ما الفن ؟

٢ - ما الخبرة الجمالية ؟ وما بنيتها الأساسية ؟

٣ - وكيف يكون حكم القيمة الجمالية ممكناً ؟ أو تحت أية شروط يكون الحكم الجمالى الموضوعي ممكناً ؟

ويعد طرح هذه الاسئلة المحورية لعلم الجمال نقول : هل نستطيع أن نجيب عن السؤال الأول والسؤال الثالث مالم تبين إجابتنا على فهم صحيح لمعنى الخبرة الجمالية وبنيتها ؟ فمن ناحية نجد أن وجود الحكم الجمالى ومعناه يعتمد على الموضوع الذى يشير إليه ، كما لا يمكن تصور الحكم الجمالى بعيداً عن خبرة محددة ، حقا إن الحكم ذاته هو ارتباط أو تجميع articulation لمجموعة من الكيفيات أو الجوانب المكونة للموضوع محل الخبرة ، والخبرة بذلك هى الظلية أو أساس الحكم .. وأيضاً من الصعوبة بمكان أن نفهم الجانب الفنى لعمل فنى أو ما الذى يجعل من موضوع ما موضوعاً فنياً مالم نفهم أولاً بنية الخبرة الجمالية وديناميتها التى تسلم فيها acknowledged* بالموضوع المدلى بوصفه عملاً فنياً^(٢) .

(١) Michael H- Miltas : Is Experience the locus as the Aesthetic ? p.25 .

(٢) Michael H.miltas : Aporetic character of Aesthetic Experience p.3

* لابد أن نؤكد فى كلمة acknowledged جانب الفهم لعمل الفنى أى خبرته أو ممارسته جمالياً كما هو ، لا مجرد تسميته أو وصفه Naming .

ولعل أهم ثانى الأسئلة التى تتبادر إلى الذهن لتوضيح جوانب الخبرة المختلفة ، هو ما نوع الخبرة التى تكون جمالية ؟ وما موضوعها ؟

الحقيقة أن الحديث عن نوع الخبرة التى تكون جمالية يستدعى السؤال عما يجعل « الوعى » - وهو تلك الحالة العقلية التى تدرك الموضوع الجمالى - فى الخبرة الجمالية جماليا أو وعيا جماليا ؟ لكى نجيب عن هذا السؤال ينبغى علينا تحديد الشروط التى يجب على نوع الإدراك الذى يوصف بحق بأنه جمالى الوفاء بها ، وهو نوع الإدراك الذى يكشف عما فى الأشياء من خصائص جمالية ^(١) . وهى تلك الخصائص التى سنحددها حين الحديث عن الموقف الجمالى الناتج عن ممارسة الخبرة الجمالية ، أما الآن فعلينا أن نهتم بالموضوع الذى يبعث على مثل هذا الإدراك .

فى الواقع أن كثيرا من فلاسفة الخبرة الجمالية حدد الخبرة بأنها تنصب على الأعمال الفنية من حيث كونها تركيبات إبداعية تحتوى على قيمة معينة أودعها الفنان عن قصد وروية ، حيث تعبر عن موضوع ثقافى يهتم به النقاد ويستطيعون إدارة الحديث حوله ، ويحددون المصطلحات والتعريفات ، ومن ثم تصنيفه كممثل لمدرسة فنية معينة ، أو اتجاهها ما أو تطورا ما لنوع من أنواع الفن .

غير أن الخبرة الجمالية تشتمل - من ناحية أخرى - على جمال الطبيعة ، والتأثيرات الشخصية ، وايضا على جمال الأعمال الفنية ^(٢) . وعلى ذلك فالخبرة الجمالية هى - فى الأساس - موقف إدراكى حسى ، إلا أنها شكل غير عادى من الخبرة الإدراكية حيث إننا فى احتكاكنا بموضوعاتها نتطلب نوعا خاصا من الإدراك الواعى المنتبه القادر على التشكيل والتخيل .

ولما كانت الخبرة الجمالية تتسع لإدراك موضوع عادى ، وموضوع فنى لأن الأساس فيها هو الإدراك وتمييزه ، فما الفرق بين إدراكنا الجمالى لموضوع عادى أو لموضوع فنى ؟

يبدو أن إجابة أصحاب نظرية الجشطالت Gestalt (الشكل - أرضية figure-ground) هى من أهم الإجابات ، حيث إن علاقة الشكل - أرضية هى علاقة ديناميكية تعتمد على الطريقة التى فيها يعمل جسم الملقى بوصفه خلفية ، حيث أن للجسم دورا هاما فى لحظة

virgil C.Aldrich: philosophy of Art, p., 8.
Diffy : The idea of Aesthetic Experience p.8 .

(١)
(٢)

الأشباك الخبرى* مع « الموضوع الجمالى » إذ يتم تبادل تفاعل بين الموضوع والجسم يوضح الطريقة التى يسمح بها كل منهما للآخر بالظهور والتحقق^(١)، بمعنى أن فعل الإدراك هو الموجه لجسم المرء إلى العالم وهو الذى يمنح الموضوع الإدراكى النشأة والبدائية في الظهور، وهو من ناحية أخرى يميّز « من حيث كونه جسماً عادياً ويعمل على ظهور ما يمكن أن نسميه بالبدن الفعال جمالياً » الذى يستطيع أن يحقق تلك التركيبية المتمازجة بين الفعل الإدراكى الجمالى الذى يقوم به متذوق الجمال نفسه وبين العملية الإدراكية التى تضمه هو والموضوع الجمالى معاً أى الحادثة الإدراكية .

فكيف يتم هذا التواصل الجمالى مع موضوع عادى ؟ فى الواقع أن الموضوع العادى عندما يعرض على نحو جمالى يتخذ نوعاً مما يسمى بالهالة aura ، وهى طريقة أو أسلوب من خلاله « يقترب » المدرك من الموضوع ، وفى هذه الحالة نجد أن الموضوع لا ي طرح سمة أو كيفية كما فى العمل الفنى ؟ وما هنا يحدث نوع من الفجوة الإدراكية بين المؤلف والعادى من جهة ، وما بين وجوده فى الإدراك الجمالى من جهة أخرى. وهكذا قد يبدأ الإدراك الجمالى بالتردد عن الغرض disintrested ولكنه لا يكتفى بذلك ولا يكون هو النهاية ، بل يحدث ما يسمى « بعدم الاقتران un coupled » بالعالم الطبيعى المرتبط بالاهتمامات والمصالح الشخصية^(٢) . فضلاً عن ابتعاد الموضوع كذلك عن قيمته الأداة والنفعية .

ويقدم ززن Zenzen تصويراً لإدراك منظر عادى بطريقة جمالية فيقول : « كنت جالساً مع ابنتى على بحيرة ؛ هى تلعب وأنا أقرأ . وبين الحين والآخر كنت أنظر إليها لأطمئن على أن كل شئ على ما يرام ، ثم ابتعدت رويداً عن القراءة واستسلمت إلى دهب الشمس ، ورؤية تلاعب الضوء على المياه ، ولاحظت الطريقة التى يؤثر بها الضوء على اللون البنى لشعر ابنتى ، مظهرها درجاته المختلفة . وما ليث أن أصبح المشهد أو المنظر غير مقتن ، وغير مرتبط ، ولم أعد أرى ابنتى من حيث كونها مألوفة لدى ، فلقد وقفت بعيداً كما لو كانت مكوناً فى صورة ؛ لقد تغيرت طريقتها فى الحضور أو التمثل ، وإطلاقتها فى المكان ، إلى الدرجة التى استحالت بها شيئاً غير حقيقى أو غير واقعى ؛ فبرز نوع من الفجوة فى إدراكى لا يمكن وصفه بالإشارة إلى سمات موضوعية للمشهد »^(٣)

* نسبة إلى الخبرة - وهذا يتحدث عن الخبرة الجمالية

Ibid , p., 472 .

M. J . zenzen : Ground for Aesthetic Experience p.471 .

Ibid ' p. 469

(١)

(٢)

(٣)

ولكن كيف يقدم العمل الفني نفسه ؟ أو ما الطريقة التي نتقدم بها نحن للعمل ؟ هنا تبدو المسألة أكثر تعقيدا عما هي عليه فيما يخص الموضوع العادى الذى يمكن أن يعمل على نحو جمالى . فإن نظرة فاحصة تظهرنا على التنوع الهائل للموضوعات الفنية والاختلاف الوارد للخلفيات الثقافية للمتلقين لهذه الأعمال الفنية ، قبائى معنى إذن تشبه خبرة امرئء بالسيمفونية الخامسة لبيتهوفن - مثلا - خبرته بلوحة الجرنیکا لبيكاسو ؟

لعل ذلك يستدعى تحديدا « لفئة الفن » حتى نصل إلى مفهوم عام لها يلزم عنه أن الخبرات التي تحدثها الأعمال الفنية يمكن أن تكون بدورها فئة من الخبرات المميزة .

الواقع أن الفلاسفة الإستطليقيين الذين شيبوا نظريات فى الفن مثل كانط وهيجل ، وشوبنهاور ، وكرونتشه وكونجود وسانتيانا وديوى ، وروجر فرائ .. وغيرهم ، لم يميزوا أعمال الفن كقوة نوعية خاصة بذاتها على أساس خصائص ملحوظة ، أو تمت ملاحظتها تجريبيا ، ولكنهم أقاموا تمييزهم لها على أساس خصائص غير معروضة ، تحيا ، وتثمر وتتحقق فى الخبرة الجمالية ^(١) .

ويبدو ان فشل الفلاسفة فى تحديد الخصائص الثابتة للجمال قد أوجب الانتقال بالنظر إلى مجال « الكيفيات » التي تخلق فى الوعي إحساسا بالجمال ؛ مع النظر إلى هذه الكيفيات على أنها ثمرة لتفاعلات بين النسب والمكونات والأوضاع المختلفة ، ويمكن القول بأن الكيفيات إنما توجد فى العمل الفني بوصفها إمكانات تنتظر التحقق كمعنى فى الإدراك الجمالى ^(٢) على أساس أن العمل الفني يدرك ككل ، أى صورة كلية Gestalt لها ككيفية جمالية كلية .

وقد يبرز سؤال عن ما هي الكيفية الجمالية ؟ هل تشابه فى كل الأعمال الفنية ؟ فى الواقع يمكن القول بأن الكيفية الجمالية تظهر وإدبها هوية محددة عامة فى كل الفنون ، قصيدة ، رواية ، تمثال ، رقص ، معمار ، سيمفونية ، فيلم ، فهي الجانب الإنسانى الذى يتحقق بوصفه معنى فى الخبرة الجمالية ولها سمتان :

Michael H. Mitias : can we speak of Aesthetic Experience ? p.52 .

(١)

Ibid . p. 53 .

(٢)

١ - الإمكانية Potentiality بمقدار ما تنتمي إلى العمل الفني

٢ - والمعنى Meaning بمقدار ما ينتمي إلى الخبرة الجمالية (١).

وقد يرى البعض أن هاتين السمتين غير كافيتين لتوضيح الطبيعة الجوهرية للكيفية الجمالية ، لأن أى شيء قابل للإدراك يمكن أن يتصف بهما ، ولذا أضيف أن المتلقى فى إدراكه للكيفية الجمالية لابد أن يتميز تلقىه بالاندماج أو التلاحم إلى أقصى حد فى بنية الخبرة ، متسلحا فى ذلك برؤية حدسية ضامة للعناصر ، وقادرة على كشف العلاقات التى بموجبها تكون العناصر المؤلفة للموضوع كلا عضويا فالحس يمثل قوة جاذبة مركزية أو عامل استقطاب لا يتوافر إلا فى حالة تلق أو تنوق للأعمال الفنية ، وهو بهذه المثابة أو المزية يقف على الطرف المعارض للتحليل - الذى يميز أكثر إدراكاتنا العملية والعلمية - ويستطيع بذلك أن يملأ فراغ التحليل وخواءه ، وتتفرد الأعمال الفنية بهذه الكيفية (٢) .

ومن ثم فإن امتلاك هذه الكيفية الجمالية هو الأساس الذى عليه نصنف الأعمال الفنية بوصفها « فئة موضوعات » ، وهى مبدأ التمييز الفنى ، ومن ثم فإن الخبرات التى تحدثها هذه الفئة من الموضوعات يجب أن يكون لها عنصر مشترك ، هذا العنصر هو مقوم ضرورى للخبرة الجمالية بالأعمال الفنية ، لأنه ليس فى مقدور المرء أن يقول إن لديه خبرة بهذا الموضوع بوصفه عملا فنيا ما لم يكن قد خبره جماليا أو إستيقيا ، وهذا بدوره يؤدى - من ناحية أخرى - إلى تفسير اختلاف الخبرات الجمالية حيث إن الكيفية الجمالية لا ترتبط بالذات فحسب ، بل أيضا بالموضوع ، أو على الأصح بالتفاعل الذى يتم بين الذات والموضوع فى « خبرة جمالية » من خلال سياق ثقافى وحضارى معين ، وكلما اختلف هذا السياق تمخضت عنه خبرات جمالية مختلفة ، وهو ما يفسر لنا بالتالى :

١ - اختلاف التقلبات الجمالية من شعب إلى شعب ومن عصر إلى عصر ، لأن كل شعب أو حضارة محكمة بمنظومة ثقافية يمثلها النموذج الجمالى الخاص بها .

٢ - تغيير التقلبات الجمالية للفرد الواحد باختلاف ما يطرأ على مستواه الثقافى والحضارى من تغيير .

Ibid : p. 54 .

Stephen C. pepper : Aesthetic Quality p. 30 .

أزيد من الإيضاح انظر

(١)

(٢)

أما عن الكيفية التي تتم بها ممارسة ذلك فسوف نتضح فيما بعد ، ونحن نمارس خبرة جمالية أمام لوحة لمحمود سعيد موضحين دينامية الخبرة من خلال افتراض لمراحل معينة للكشف عن أبعاد ظهور الكيفية الجمالية .

ومما سبق يتضح أن الخبرة الجمالية تتسع لإدراك الموضوعات الفنية والعادية بطريقة جمالية ، فهي طريقة أو أسلوب أساسي تكون فيه المشاهدة مرتبطة بالشعور وباتجاهات المثقلى المحددة ^(١) . ومن ثم يكون من الملائم أن ندل على موضوعها بمصطلح « النموذج النوعى للفن » Art kind instance وهو مصطلح يستغرق القصائد واللوحات والمنحوتات والمؤلفات الموسيقية والرقصات ، وأيضا يحتوى الموضوعات والمواقف والأحداث التي يمكن تصنيفها ضمن هذه التمازج النوعية للفن بالنظر إلى ما ندركه منها من قيمة ^(٢) .

ويأتى دور الحديث عن تمييز الخبرة الجمالية من أنواع الخبرات الأخرى ، فما طبيعة هذا التمييز ؟ يرى الكثيرون من فلاسفة الخبرة الجمالية أنه من الصعب جدا إن لم يكن من المستحيل أن نتحدث عن الخبرة الجمالية بوصفها نمطا فريدا من الخبرة و بوصفها متميزة عن الخبرات الأخلاقية أو الدينية أو العقلية ^(٣) . وهذا يورمسون Urmson فى مقاله « ما الذى يجعل الموقف جماليا What Makes a Situation Aesthetic » يرى أن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تكون متميزة عن الأنماط الأخرى من الخبرات ، فالعمل الفنى يمكن أن أستمتع به اقتصاديا فى حالة ما إذا كنت الممول للعمل - مثلا - أو أخلاقيا إذا كنت مصلحا اجتماعيا أعتقد أن للعمل تأثير طيبا على سلوك الجمهور ، أو شخصا إذا ما كانت بطة العمل هى أبتنى وقد أجادت من حيث كونها الممثلة الأولى ، ويفسر يورمسون ذلك بقوله إن المحمولات الوصفية من قبيل أخلاقى ، واقتصادى ، وجمالى ، كما هى مطبقة مثلا على وجوه الإشباع ومشاعر الرضى هى من الناحية المصطلحية ليست أنواعا لجنس واحد . لأن كلا منها لا يستبعد الآخر ، كما هو الشأن فى أنواع الجنس الواحد مثل مثلك ومربع ومخمس ، فإننى قد أستمتع بشئ واحد جماليا وأخلاقيا واقتصاديا ، تماما مثلما يكون رجل ما - وفى وقت واحد - أصلع الرأس ، وموفور الثروة وأرمل ^(٤) .

غير أنه ينبغى التنبيه إلى أن توحيد الخبرات الإنسانية - كما يريد يورمسون - هى محاولة تتجاهل التمييز والتفرد الذى تنسم به كل خبرة ، وبصفة خاصة الخبرة الجمالية من

David pale : The varieties of Aesthetic c Experience p , s .

(١)

M. C. Beardsly : Aesthetic Experience P., 285 .

(٢)

Michael Mitias : Can We Speak of Aesthetic Experience.

(٣)

J. O. Urmson : What Makes a situation Aesthetic ? p.,

(٤)

حيث كونها شكلا غير عادى من الإدراك ، فالخبرات بالأحرى تتكامل ولا تتطابق ، والبهجة الجمالية التى أحصل عليها بهجة فردية خاصة بموضوع فردى محدد أدركته من خلال نشاط إدراكي لا يهدف إلى أغراض عملية كالأخلاق ، أو نفعية كالاقتصاد ، بل إننا نحدد هوية الموضوع من قصديته أى من الشكل والدلالة ؛ أو الشكل القادر على تحقيق خبرة ممثلة بالمعنى ، نسر من خلالها ونستشير وتوحى لنا بالكثير ، وتثرى الحياة بنوع من البهجة لا يمكن الحصول عليه من أى نشاط من الأنشطة الإنسانية الأخرى ، ولا يتم لنا ذلك إلا عندما نتسلح بمهارة إدراكية معينة ونحرز « عضوية » فى عالم الفن ، بخلاف ما يحدث فى مجال الاقتصاد أو الأخلاق أو الاهتمامات الشخصية الأخرى . فإن الفن عندما نحوله إلى مجموعة من الكيفيات الحسية تقبل على نحو مباشر عن طريق الحس وتدرك على النحو الذى ندرك به الأشياء العادية أو نمارس به الأفعال الأخلاقية أو العقلية ، بفقد سمة فريدة فى حياتنا وفى تاريخ ثقافتنا ، وسوف يختزل إلى مجرد أفعال أو أعمال صناعية عادية تشبه بقية الأشياء التى من صنع الإنسان والتى تأتى وتتلق خارج الوجود دون أن تخلف أى انطباع ذى دلالة على طول حضارتنا الإنسانية^(١) .

وهذا يعنى - بكلام آخر - أنه وإن كانت الخبرة الجمالية تلقى إلينا بزوايا متعددة ، منها ما هو اقتصادى ومنها ما هو أخلاقى وتكنولوجياى ، إلا أنه يبقى أن الخبرة الجمالية فى ذاتها إنما تقوم بخاصية منفردة ويزاوية متميزة عما عداها من زوايا أخرى ؛ وعلى الملقى الجيد أن يقصد قصدا مباشرا إلى تلك الخاصية حتى تكون خبرته جمالية ، وإن هو أخطأ فى هذا القصد المباشر فإنه يعدل بالخبرة إلى خبرة من نوع آخر يتيحها له الموقف الجمالى دون أن تكون هى مقوم الخبرة الجمالية على الحقيقة .

ولو تساءلنا الآن عن ما هى صور وأشكال الخبرة الجمالية ؟

فلعلنا نقول بداية إن الجمال هو ذلك المفهوم الذى حدده الفلاسفة فى مقولات متعددة منها « الوحدة فى التنوع » ، الاتساق ، التناسب ، التناسق ، كلها ألفاظ لها دلالتها الضامة للكثرة ، أو أنها بمعنى آخر ذلك الكل الذى يحتوى ويضم عناصر شديدة التنوع ، قد تكون متجانسة وفى أكثر الحالات متنافرة إلا أن قوة التعبير فى فعل الإبداع تصهرها فى وحدة الجمال ؟ فالفن قوة مشكلة قبل أن يكون جمالا ، كما يقول جوتة ، وعلى ذلك فالجمال عملية بناءية يقوم بها كل من المبدع فى إبداعه والمنثوق فى تأمله ونقده .

Michael H. Mitias : OP. cit. P. 52

(١)

ومما لا شك فيه أن الخبرة الجمالية تؤكد ذلك وتوضحه حيث إن فيها ما يدل على علاقة كاشفية تشير إلى طرفين :

الأول : يجسد القيمة الجمالية في عمل ما له خصائص تتوجد في نسق وتؤدي إلى كيفية جمالية يتميز بها النموذج النوعي للفن على نحو فردي .

الثاني : ذات متاملة لكل هذه الخصائص والكيفيات ، ويتحقق وجودها الجمالي حين تشترك في خبرة جمالية مع الشيء في مستوياته المختلفة ماديا ، وإدراكيا ، وجماليًا .

ولذلك فالخبرة تضم في داخلها الحقيقة الجمالية ، والذاتية الإنسانية سواء كانت مبدعة أو متتوقة أو ناقدة . ولعل من المهم أن أشير إلى أننا نرى العملية الإبداعية للخبرة الجمالية وحدة واحدة برغم وجوها الثلاثة ، ويصفة خاصة وجها الإبداع والنقد ، ذلك لأن موقف التذوق هو الأساس الذي يبدع من خلاله شخص استطاع أن يحول بحساسيته الجمالية مادة تنوقه إلى مادة جمالية تجسدية في عمل فني ، موسيقي أو تصوير أو نحت أو شعر ، وشخص آخر أصدر حكما بالقيمة من خلال خبرة متشابهة في فاعليتها لخبرة الإبداع . فالاختلاف بينهما هو في اختلاف أنوات كل منهما في التعبير عن الرؤية الجمالية للعالم ، وهو في نفس الوقت اختلاف يكمل به كل منهما الآخر . وإذا سيلاحظ القارئ الانتقال في كلامنا من موقف أحدهما إلى موقف الآخر بدون اصطناع حواجز أو تمييزات حادة بينهما .

والواقع أن كل إبداع وكل تذوق لا يبدأ من فراغ ؛ ذلك لأن وراء كل منهما تاريخا طويلا من الخبرة والتجربة المعيشة ؛ فالفنان سواء إكان شاعرا أم روائيا أم مصورا أم موسيقيا ، يقرأ ويرى ويسمع كثيرا في مجاله ، صحيح أنها ليست خبرة كاملة أو نهائية ، بدليل أنه يواصل طرح أفكاره في أعمال ، ويظل يلتقط ألوان الجمال مجسداً إيها في تنويعات من الابتكارات ، أما إذا كان متلقيا فهو في ممارسته الدائمة للأشياء الجميلة والأعمال الفنية يمتلك مهارة التذوق وحق « العضوية » في عالم التذوق الجمالي بأن يمتلك موقفا جماليا من خلاله يستطيع أن يوجه انتباهه وينظمه لالتقاط الكيفيات الجمالية وتحقيقتها كقيمة جمالية قابلة للحكم الجمالي .

والحقيقة أن طبيعة خبرة المبدع من نوع فريد ، حيث إنه يرى العمل وهو يولد جزءا جزءاً ويرى الفكرة وهي تتلبس باللحم والعظم ، والدماء تجري فيها ، فهو يمر بعدة مراحل

من الاستكشاف والتشكيل والاستمتاع . والاستكشاف يستند على رؤية متماسكة وقادرة على التلقى الجيد لصنوف الجمال وتنوعاته فى البيئة المحيطة ، وبذلك فإن البداية ليست ذاتية محضة ولا هى بداية موضوعية تماما ، إن الذاتية والموضوعية تمتزجان معا فى موقف له طبيعة خاصة (١) .

وعلى ذلك فإنها ليست خبرة تلق سلى من قبل الفنان بل على العكس إذ إنه ثمة تفاعل يتم بين التلقى الجمالى الأولى وذات مبدعة لها تاريخها فى الممارسة الفنية ، وإقامة الروابط بين عناصر متنوعة وغير متجانسة فى وحدة من التشكيل الجمالى ؛ ومن هنا فإن الجانب التشكيلى من أهم عناصر خبرة المبدع بعد الاستكشاف ؛ فهو التأسيس الحقيقى للحظات الاستكشاف من خلال مواصلة جادة وعميقة لتكوين « الصورة الفنية » التى يسعى الفنان جاهدا لتحقيقها فى وسيطه المادى من خلال سبل متعددة عقلية وتاريخية وبدنية وجدانية وخيالية .

ولعل هذه القدرة على التشكيل هى خاصية موجودة لدى جميع الناس ، ولكنها تأخذ صورتين « ضمنية » كامنة عند الإنسان العادى تظهر فى مواقف الإعجاب والتقييم ، وصريحة معلنة فى وسيط مادى عند الفنان . والسلوك التشكيلى عند المبدع يتطلب تكاتف جميع متغيرات السلوك لمواجهة موقف الإبداع بما فيه من تعقيد ، والسيطرة عليه بما فيه من خصوصية ، وتوجيهه الوجهة الملائمة مما يعينه على الإثراء والتنوع والارتقاء (٢) .

ومما سبق يمكن أن ننقل إلى موقف التثوق أو التلقى ، وهو موقف أساسى فى الخبرة الجمالية ، والاختلاف بين مستوياته هو اختلاف فى الدرجة وليس اختلافا فى النوع، فالمثوق الذى يقف عند حد تثوق القيمة الجمالية نون إبداعها أو تشكيلها فى وسيط يمارس نشاطا وفاعلية مشابهين لما يمارسه المبدع فى تأسيسه تلك القيمة للعمل على تعينها وتحقيقها ، ومعظم فلاسفة الخبرة كديوى وكروتش وكولنجوود والفينومينولوجيين باختلاف اتجاهاتهم يؤكدون أهمية نور المتلقى فى فعل الإدراك الجمالى من حيث إنه إعادة خلق وبناء كيافيات النموذج النوعى للفن .

وهنا تكون الخبرة - كما سبق أن قلنا - خبرة اكتشاف ، حيث يصل المتلقى إلى ما هو غير معطى مباشرة فى العمل الفنى وخصوصا أن هذا الأخير (العمل الفنى) كائن حى

(١) . د. مصرى حنورة - سيكولوجية التثوق - ص ٤٤ .

(٢) د. مصرى حنورة - سيكولوجية التثوق - ص ٥٣ .

- كما بيئنا في الفصل السابق - له جوانبه وسماته ، وله روحه التي تقبل على من يتوقها أو تتمتع وتراوغ ؛ له خارجه وداخله ، فهو وإن كان - كما هو بالفعل - شيئا ماديا يعلق أو يقرأ أو يسمع أو يوضع في مكتبة ، فهو أيضا شيء روحى يدرك عن طريق فهم خاص Prehension شامل للكل . ولا يتم ذلك إلا بالجهد ، لأن التوقف عند مجرد ما هو متجسد سيتحول عندئذ إلى زخرفة وتسلية .

ولذلك فالملتقى الجمالى يختلف عن المتفرج العابر من حيث امتلاكه لاستعداد ومهارة «تنوقية» تعينه على فهم العمل الذى قد يكون أحيانا متحديا ومستقرا وغامضا ، وهناك من يرى أن البساطة والوضوح هي أهم سمات القيمة الجمالية التي يجب أن يتميز بها العمل الفنى، ولكننا نرى أن ما يجب أن يتميز به العمل الفنى ليس هو التعقيد الذى يصل إلى حد الإغراب لأن ذلك يوقع الملتقى فى حيرة واستغلاق قد يؤدى به إلى الملل والسأم ، ولا البساطة الواضحة التى تصل إلى حد السطحية والهباشة - حيث إن عاملى الاستفزاز والتحدى مطلوبان فى تجربة التنوق - وإنما ما يجب أن تتميز به لغة العمل الفنى هو أن تكون لغة خاصة نوعية تتميز بالجدّة والابتكار ، ويتوقف فهمها على قدرة الملتقى على أن يسلك إليها السلوك السليم ؛ فإذا كانت لوحة فنية أن يتدرج فى رؤيتها بدءاً من النقطة إلى الخط إلى الظل إلى الشكل إلى الكيفية التى تصهر كل هذه العناصر ليحولها إلى قيمة جمالية ، وإذا كانت موسيقى فعليه أن يعى توالى أنغامها وإيقاعها أو مجموعاتها التوافقية خلال زمن لا ينصرف انتباهه خلاله عنها قيد أنملة ... وهكذا فى باقى الفنون ، وكذلك ينبغي أن تكون هناك حصيلة ثقافية كافية تعمل على الصقل الدائم للمهارة التنوقية وتؤدى إلى امتلاك الموقف الجمالى .

ولابد أن ننبه هنا إلى أن كثيرا من علماء النفس المهتمين بخبرة التنوق - ومنهم هولمان - قد وحدوا بين مراحل عملية الإبداع وعملية التنوق* (١) إلا أنه يمكن القول بأن الملتقى يفتقر إلى كثير من الحرية التى يمتلكها المبدع ، من حيث الإلغاء والحذف وسهولة الإعادة والإضافة إلخ ، أما الملتقى فهو مقيد بما قدم له فى وحدة تشكيلية عليه أن يجول فى حدود قيمها وكيفياتها ؛ ومن هنا فقد يصاب الملتوق المتمكن أحيانا بالاحباط عندما يجد

* أمتت كذلك علماء النفس بإقامة تجارب وصفية لعملية التنوق وقد اوضحت ذلك استاثناتا د. أميرة حلمي مطر فى كتابها مقدمة فى علم الجمال « بما يكفى . ولذا نركز على الجانب الفلسفى الذى يعنى أساسا بما ينبغي أن تكون عليه خبرة التنوق من حيث كونها مهارة وإدراكا خاصا .

(١) د. مصرية خنوزة - سيكولوجية التنوق - ص ٧٦ ، ٧٢ .

أن شمة تغيراً أو تحويراً كان ينبغي أن يتم ولكنه لم يحدث . ولذلك فإن المتنوع للعمل الفني هو « خالق » من وجهة نظره الخاصة ، ولكنه خلق من الرتبة الثانية ، أى كأنه يعمل على قماش آخر أسبق من قماش العمل المعروف أمامه ^(١) .

أما بالنسبة للناقد وإن كانت نقطة انطلاقه هى موقف التنوع أيضاً إلا أنه لا يعايش غالباً إلا نوعاً من الموضوعات الجميلة وهى الأعمال الفنية ، فمهارته مهارة تقنية تستند على معايير مستمدة من مذاهب فلسفية مختلفة ، وقدرته تكمن فى نجاحه فى التطبيق الجيد لفرض البداية الذى اختاره وبرع فى استخدامه ، ومن هنا فهو مقيد بنقطة البدء . بخلاف المتنوع الذى لا تحكمه إلا حصيلة ثقافية ومهارة إدراكية ، مما يترتب عليه الميل إلى تقديم افضلية ما فى درجة التنوع لعمل واحد ، أما بالنسبة للنقد فليس هناك مثل هذه الأفضلية، ومن الشائع خضوع الناقد للمذهب أو منهج فلسفى ما ، مما يؤدي إلى أنه إذا طلق ناقدان من نفس المذهب أفكارهما على عمل فنى ما ، فإن المعيار هو إجادة كل منهما فى تطبيق المعيار . ويتضح ذلك فى مدى اتساق للنتائج مع فرض البداية الذى اختاره أى أن كان واقعياً أم مثالياً أم شكلياً أم عضوياً أم سياقياً وهو ما أوضحه ستيفن بيرر - Stephen Pepper فى كتابه « أسس النقد فى الفنون » حيث عرض لأربعة أنواع من النقد تركز على أربعة فروض ، فهناك النقد الآلى Mechanistic Criticism وينطلق من فرض علم يركز على فكرة المجال الزمانى المكانى ، وهو يؤكد بشدة على مسألة الوضع المكانى للأشياء ، ومن ثم فإنه يحدد موضع العمل الفنى بوصفه شيئاً فيزيائياً يقع خارج الكائن الحى ، ويصف مسار التنبيه الإستثنائى من الشيء الفيزيائى إلى الكائن الحى ، ويضع قيمة العمل ضمن جملة استجابات الكائن الحى على صورة أحاسيس اللذة والبهجة المرتبطة بهذه الاستجابات ، أما المذهب السياقى Contextualistic criticism فإنه يسقط أهمية حدود الجسم البشرى وأبعاده ، إذ يعد الجسم مجرد عنصر ثابت داخل بيئة الإنسان الدائمة التغير ، أما النقطة المحورية لهذا المذهب فهى بيئة النشاط أو سياقه أو الموقف الذى يتخذه الناقد ليكشف عن القيم الموضوعية Objective - كما يعتقد فيها عامة الناس - وفى الوقت نفسه هى قيم عينية Concrete ومحددة Specific ومباطنة فى عملية الخبرة الجمالية حيث يعمل الناقد على تحقق الجوانب الكيفية للموقف على نحو حدسى وتوقعى

(١). د. مصرى حنورة - المرجع السابق - ص ٧٢ .

(داخل فترة ثقافية اجتماعية ما) ويأتى المذهب العضوى Organicistic ليؤكد الترابط الداخلى أو التماسك النفسى المباطن للأشياء ، ولذلك يرى هذا المذهب أن ما لعرفتنا من قيمة إنما يتناسب ودرجة ماأحرزته المعرفة من تكامل . وأخيرا يجئ المذهب الشكلى -Formlistic Criticism ليؤكد على ما لم تستطع المذاهب السابقة تبريره ، وهو أن هناك قيما لا يصل إليها الفرد بموجب هذه الفروض السابقة ، وهى قيم تعتمد على افتراض « غير العادى » فى العمل الفنى ، مثل القيم الشكلية الناتجة عن الانحرافات المقصودة من قبل الفنان عن العادى والمألوف ، ويمثل هذا النوع من النقد الفن الحديث كله بدءا من الانطباعية التى ابتعدت عن التكتل والصلابة ، وقدمت لوحات تظهر أحيانا كأنها بلا قوام فهى تهتم أساسا بالقيم الشكلية من ظل ونور ، ولون^(١) وهى قيم تحتاج فى تنويعها إلى تدريب متواصل من خلال قراءات متعددة للتحليلات النقدية لهذا اللون من الفنون ، الذى تحول الأعمال فيه إلى نوع من الإيقاع الموسيقى للخطوط والمساحات والألوان .

ولعل هذا الرأى مما يختلف حوله الكثيرون ، إذ إنه لم يعد فى علم الجمال المعاصر هذا المعيار الواحد الذى يمكن أن يحكم الناقد على الأعمال الفنية ، لأن أى معيار يمكن مناقشته والاختلاف حول أسسه المعرفية والفلسفية ؛ وهذا ما يتضح تماما عند أصحاب الاتجاه الواقعى فى علم الجمال الذى يركز على أسس مشتركة - ماركسية ، وبالتالي على نهو غير مباشر على أسس هيكلية - إلا أن دعائه اختلفوا فى درجات قبولهم لأعمال فنية مختلفة ، وذلك على حسب اختلافهم فى طبيعة النظرة إلى الفن ، كما يتضح عند لوكاتش وإرنست فيشر^(٢) .

ولذا رأى كثير من الباحثين أن حكم النقد حكم بارد * ولا يتعلق بقيمة الموضوع الجمالى ، وإنما ينصب على قيمة الموضوع الفنى من حيث كونه أداة تؤدي إلى موضوع ذى قيمة جمالية ، ومن ثم فهم لا يمارسون الخبرة الجمالية بتمامها . فهم مشغولون بتطبيق الفرض الذى يعتقدونه ويمدى قدرة العمل على تمثيل الاتجاه الخاص بالفنان ، وهل هو مرحلة تطويرية للفنان أم نقطة انطلاق نحو اتجاه جديد ، وهكذا . وبالتالي فإن موقف النقد ليس أفضل المواقف كما يشاع دائما .

Stephen C. pepper , The Basis of criticism in Arts

(١) أماكن متفرقة

(٢) انظر فى تفصيل ذلك فى كتاب د. رمضان بسطاريسى . علم الجمال عند لوكاتش - الفصل الرابع . لوكاتش والفكر الجمالى المعاصر - ص ٢٢٦ .

* - من هؤلاء الفئويين والرجعيين حيث ينصب اهتمامهم على خبرة التذوق ورأيهم القائل إنها الخبرة الجوهرية أو الموقف الاساسى فى الخبرة الجمالية .

إلا أننا نستطيع القول أن موقف الناقد ينبغي أن يكون موقفا متسلحا بأنواع كثيرة أولها الممارسة الجيدة للأعمال الفنية من خلال تنوعها وفهمها عن طريق الإلمام التام بتاريخها وتطورها ومواقعها المختلفة من العصر الذي وجدت فيه ، ولا يعنى ذلك الاهتمام « بالعمل الفني » فحسب ، سواء أكان نصا أدبيا أم قصيدة شعرية أم قطعة موسيقية أم لوحة تشكيلية ، بل أيضا الاهتمام بإسهام المتلقى أو المتنوق لهذه الأعمال . وبعض النظريات النقدية ، مثل نظريات ستانلى فيش ، ميشيل ريفاتير ، وجوناثان كوار ، ونورمان هولاند وديفيد بلايخ ، قد انتهت إلى هذا الجانب المكمل لأصحاب نظريات تفسير العمل الفني واقعيًا أو شكليًا أو بنيويًا^(١)

بنية الخبرة الجمالية :

مما سبق تبين إن الخبرة واقعة أو حادثة عقلية لها أطرافها ، فهناك المتلقى الذى قد يكون متذوقا أو مبدعا أو ناقدًا ، وهناك الموضوع الذى قد يكون عملا فنيا أو موضوعا طبيعيا أو موضوعا إنسانيا ، وينتج من هذه الخبرة الموقف الجمالى الذى يتميز بعدة خصائص وهو يقوم بتوجيه المتلقى وينظم أسلوب رؤيته وتفكيره لما يمارسه من خبرة ، فما بنية هذه الخبرة الجمالية ؟

أولا ما معنى بنية Structure إن ما نعنيه بالبنية هو تلك العناصر elements أو الكتلة البنائية building blocks التى تحدد وجود الخبرة بوصفها هوية متميزة أو واقعا نشير إليه. ولا شك أن العناصر لابد أن ترتبط بقوام أولى أو بمادة خام Stuff مختلفة عن العناصر ، وهذا التمييز بينهما على جانب من الأهمية ، لأن كثيرا من الفلاسفة عرفوا الخبرة الجمالية بأنها مجموعة من الانفعالات والتأثيرات أو المشاعر التى تثار بطريقة ما فى الخبرة خلال عملية الإدراك الجمالى . ففى الخبرة يعطى المدرك انتباهه التام للخصائص الموضوعية للموضوع الجمالى كالخطوط ، والأصوات ، والكلمات ، الرخام ، الحركة ... إلخ . هذه الخصائص التى تقدم نفسها كشكل دال Significant تولد بدورها ما يمكن أن نسميه إدراكا مركبا complex percept ونسيج هذا النشاط هو الشعور ، الذى يمكن أن يستخدم بمعنيين :-

١ - بوصفه ملكة أو قوة يشعر بها المرء .

٢ - أو هو الشعور الذى يشعر به الفرد تجاه شيء ما .

(١) انظر كتاب رامان سلدن - النظريات الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - خاصة الفصل الخامس من ١٨١ .

وهذا الشعور هو العملية العقلية الأولية التي يدرك بها العقل الموضوع ، ويكون عنه انطباعا عاما في نشاط الإدراك (كما رأى بركلي وهيوم وكانط) مع التنبيه إلى أن الوعي في هذه الطريقة وعي فعال ، وليس سطحا أملس Tabula rasa حيث إنه يحول « الخاصة الموضوعية » وتكون لونا أبيض في لوحة ما إلى عنصر حي في عملية النشاط الإدراكي فيستحيل إلى ضوء معبر عن الأمل ، أو التفاؤل ؛ أو الرحابة ، وهكذا يصبح اللون غير منفصل عن الوعي ، بل يصبح هو الوعي الذي أدركه شيئا واحدا ، لأن طبيعته الأساسية وهويته تحددت بطريقة الوعي في الشعور به وتنظيمه (١) .

وهكذا فإن الكيفيات أو الخصائص الجمالية ليست وقائع جاهزة ، وإنما تتحقق وتتعين وتحرز كمالها واكتمالها من خلال الوعي الذي يدركها ويحققها ، وإذا فإنه إذا كان العمل الفني مجموعة من الكيفيات الحسية ، فالخبرة الجمالية هي تحديد قيمة هذه الكيفيات الحسية للمتع بها والحكم عليها .

ومن هنا يمكننا أن نقدم العناصر الرئيسية للخبرة الجمالية أولا التي يقوم بها وعي يتخذ موقفا معينا ، فنذكر خصائص هذا الموقف ثانيا ، ثم أخيرا نقوم بمحاولة ممارسة خبرة جمالية، مراعين فيها كل ما شرحناه سواء في عناصر الخبرة أو في الموقف الجمالي حتى يتم للخبرة وحدتها وكيونيتها .

ولابد أن نشير بداية إلى أننا لا نقصد بالبنية تلك العناصر التي تخص هذه الخبرة أو تلك . ولكن نقصد بها تلك العناصر التي تكون هيكل الخبرة بصفة عامة أي المكونات التي يتوقع أن يواجهها المتلقى في خبرة ما عندما يدرك موضوعا جماليا من أجل تدوقه ونقده . وبذلك فنحن نضع في الاعتبار الاختلاف في الأعمال الفنية من حيث النوع ، وفي المتلقين من حيث الثقافة والخبرة . ولذا فهي بنية مفتوحة غير مغلقة قد تصلح لمعظم أنواع الخبرة الجمالية لا لكل أنواع الخبرة الجمالية .

العناصر الرئيسية للخبرة الجمالية :

١ - الناقل أو العامل Vehicle

إنه عنصر أساسي في نقل الخبرة للمتلقى ، كما أنه ضروري لوجودها ، وهو شكل حسي أو خيالي أبدعه فنان وعبر عنه وجسده في وسيط محدد ، خطوط ، ألوان ، كلمات ،

برونز ، حركة ، فعل إلخ ، ولقد عرف النقاد والجماليون هذا الناقل على أنه محصلة أو نتيجة العملية الفنية ، وتحدد لديهم على أنه شكل دال ، أى ذلك الشكل القابل لتحقيق ما نسميه بالخبرة الجمالية .

والواقع أن هذا الشكل سواء أكان رواية ، أو قصيدة أو رقصة ، أو تمثالا أو فيلما ، هو عنصر أساسى للخبرة الجمالية ، ويجب ألا ينظر له بوصفه جزءا منفصلا أو مستقلا عن الخبرة ، بل لابد أن يكون عنصرا مرتبطا ومندمجا فيها ، لأنه ، فى نشاط الإدراك الجمالى، تحزن الكيفية الحسية للعمل الفنى (والشكل مجموعة كيفيات حسية) هوية جديدة أو أسلوبا جديدا للوجود؛ فهي تتحول إلى واقع روحى من خلال الوعى ، فالأصوات التى أسمعها حين أنصت لباخ أو موتسارت تتحول إلى موسيقى فى أذنى ، والخطوط والألوان التى أراها فى لوحة لمحمود سعيد - مثلا - تصبح جزءا من عالم محمود سعيد الذى أبدعه على اللوحة ، والأشخاص والكلمات والأحداث التى أراها على المسرح حينما أرى هاملت أو ماكبت مختلفة عن تلك التى أعايشها فى الحياة العادية لأنها حوادث عالم من إبداع شكسبير ، وبذلك فإن الناقل أو الحامل الذى يبرز إلى الوجود فى عملية الإدراك الجمالى من حيث كونه وسيطا متجسدا لبنية Structured medium هو أساس الخبرة الجمالية ، حيث تتناغم داخله بقية العناصر وتلعب أدوارها فى حياة الخبرة ، إنه بمعنى ما الأساس الأنطولوجى للخبرة ، لأن العناصر الأخرى تحقق وجودها ودلالاتها فيه ومن خلاله ^(١) ، وسوف يتضح ذلك عند ممارستنا خبرة لوحة محمود سعيد « الصلاة ».

٢ - المؤثرات Affects

بالإضافة إلى الناقل أو الحامل ، نجد فى الخبرة الجمالية مجموعة من الحوادث العقلية mental events ، والتأثيرات أو المؤثرات Affects ، والحالات النفسية moods ، والعواطف emotions والرغبات desires ، والميول intentions والاستتارات excitements . وهذه الأنشطة أسميناها بالتأثيرات لأنها تؤثر وتعمل فعلها فى سياق الخبرة . وفى الإدراك الجمالى تؤثر فىنا السمات الموضوعية للعمل الفنى ، فنحن نستجيب لها ليس فى حدود الأفكار ، والأوصاف ، والأحكام فحسب ، بل فى حدود الشعور كذلك والمضمون الأساسى لهذا الشعور هو هذه التأثيرات ، فمثلا عندما أجعل من لوحة ما خبرة (ولكن لوحة محمود سعيد « الصلاة ») وأستجيب لها بوصفها « موضوعا جماليا » فإن استجابتى هذه هى استجابة تأثيرية affective ، وما يشدنى إليها ، ويدعم انتباهى الجمالى هو « حالة عامة

Ibid , p, 80 .

(١)

general mood « ، تخلقها تلك اللوحة في^(١) ، وعلى الرغم من صعوبة تحديد هذه الحالة ، فإنها تمتاز مع الحالات التأثيرية الأخرى ، فعندما استشعر النور وتدققه إلى داخل المسجد « في لوحة محمود سعيد » ، وأعيش حالة من النقاء والجلال التي أحدثها في الضوء ، ويستلم النور قيادي تماماً لمحاولات أخرى حدسية لكي أتابع تحويلاتي للكيفيات المحسوسة إلى قيم مجسدة (وسيتضح ذلك في ممارسة الخبرة مع اللوحة منعا للتكرار) ومن هذه الحالات التأثيرية يتكون لحم الخبرة الجمالية وبها ، ولابد أن نشير إلى أن بعض التأثيرات يرتبط بالسمات الموضوعية للعمل الفني ، وبعضها لا يرتبط بها ، لأن واحداً من الجوانب المتميزة للعمل الفني هو الذي يوحى بكل أنواع الحالات التأثيرية الأخرى ، وهذا التحقق يعتمد على الخيال المرفف Sensitive Imagination للمدرك وعلى مهارته في الإدراك الجمالي من ناحية ، وخصائصه واهتماماته وميوله التي تميزه كفرد من ناحية أخرى ، فقد إستمع إلى لحن موسيقى يشبع في داخلي حالة من الاكتئاب وعدم الراحة ، بل والارتباك أحياناً ، ويمكن أيضاً أن يوحى لي بحالة من الأمل والصبر ، وذلك لأن المتنق الذي يسمع هو عالم فريد من الفكر والشعور والفعل^(٢)

ولعله من المفيد أيضاً في هذه النقطة أن نتحدث عن دور التأثيرات في عمل ادبي وليكن قصة يوسف إدريس القصيرة « الرحلة »^(٣) وفي الحقيقة لابد أن ننبه بداية إلى أن الأفكار في الأدب تقوم بنور الناقل أو الحامل ، ولكن لا من حيث القيام بنور المناقشة ، والوصف ، والبرهان ، بل من خلال قدرتها على توجيه مسار الخبرة الجمالية ؛ فهي تحرك في المتلقي حالات تأثيرية محددة ، والكلمات هي التي تبني الشخصيات ، والحوادث والمواقف والأماكن التي تحتويها الرواية، وكل ذلك بدوره هو ما يثير الخيال بانفعالات معينة، ويحث على توقعات محددة ، وفي القصة المشار إليها ، لم يقدم « يوسف إدريس » معالجة فلسفية أو علمية حول « موضوع الموت » ، على الرغم من إنه في مقتورنا أن نستبصر رؤى كثيرة حول الموضوع - منها ارتباك الوعي وخضوعه لنوع من الهلوسة أمام هذه الحادثة ، واختلاط الحلم بالواقع ، والاقتراب الشديد إلى من فارقونا حتى وإن اختلفنا معهم وهم أحياء ، وكان الموت يطهر وينقى القلب من نقائصه - إلا أن الفرض الأساسي ليوسف إدريس هو خلق موقف للقارئ واتجاه ، أو إطار خيالي من خلاله يستطيع المرء أن يشعر بواقعية « حادثة الموت » في حياة الإنسان ويشاعة النهاية رغم رفض بطل القصة لها -

والبطل ليس شخصا محددا ، فهو نحن جميعا - ومع ذلك هرب من جثة والده حينما أصابها العفن ؛ فالإنسان فى النهاية هو جيفة عفنة يهرب منها الأهل والأحباء ، قبل الغرباء ، إنها قسوة واقعية الموت ، وتفاهة الإنسان . نمت تلك التأثيرات وتغلغل فى كياني كله من خلال نشاط وعيى الذى بدأ بقراءة الكلمات التى يشد بعضها البعض كسلسلة من الأمواج الشعورية المتلاحقة . ويتوجيه مسار هذا النشاط الذى هو نشاط لفهم معنى المضمون أساسا وينتظم وفقا لتقاليد نحوية ومنطقية متعارف عليها ، فالوعى يواصل نشاطه الفاهم بانيا من الكلمات جملاً ، ومن الجمل عبارات ومن العبارات فقرات ، ومن خلال كل هذا ينسج الوعى عالم القصة ، ويحدد الموقف الذى تنور حوله ، وهنا يشعر الوعى بلذة الوصول إلى القيمة الجمالية من خلال براعة المؤلف فى تصوير الموقف وقدرته على استمالة العقل منطقيا ، وإثارة الخيال انفعاليا ، وفى الحقيقة لابد أن نشير إلى أن فى العمل الأدبى المركب أو الخصب يصعب تحديد قيمة جمالية واحدة له ، أو وصف واحد له ، فهو فى كل مرة قراءة ، وفى كل فترة زمنية يفضى عن قيم متعددة ومختلفة ، وإمكانيات من الفكر والشعور والخيال لا حصر لها ناتجة عما يمتلكه من التأثيرات .

٢ - القيم الجمالية Aesthetic Values .

فى الحقيقة أن القيمة الجمالية مكون هام وعنصر أساسى فى الخبرة الجمالية فمن خلالها أفهم المعنى المحقق ، وأستمتع بالخبرة الجمالية ، فالقيمة الجمالية هى إدراك الكيفية الجمالية التى توجد فى أو تنتمى إلى العمل الفنى بوصفه شكلاً دالاً . وعندما أحدد القيم الجمالية يدور فى عيلى كلمات مثل هزلى Comic ، انيق elegant ، مقدس holy ، مؤسف Sarrawful ، مرح Cheerful ، هادئ Serene إلخ ..

ويبدو أنه من الصعب إحصاء القيم الممكنة فى الأعمال المركبة - كما قلت قبل ذلك - مثل هاملت ، فاوست ، جيرنيكا ، فهى أعمال تحتاج لدربة وخبرة هائلتين لدى المتلقى لاستخلاص المعنى والقيمة ، ذلك لأن القيم - كما قلنا من قبل - ليست وقائع جاهزة ، وإنما هى إمكانيات يمكن تحقيقها فى الإدراك الجمالى بمقتضى شروط معينة ، فهى تنبثق من خلال الخبرة وتمثل فى نفس الوقت ذروتها وغايتها ، بمعنى أن القيمة هى سبب وجود العمل الفنى raison d'être والخبرة الجمالية^(١).

ويتضح من تفاصيل بنية الخبرة أن مكوناتها تتطلب مهارة من نوع خاص لبناء الخبرة وخلقها بمعنى أن قدرة الخبرة على النمو ليست حظاً مشتركاً بين الأفراد ولا هي جاهزة على الفور ، مثلما يستطيع أن يفتح المرء عينيه ليرى ، فالخبرة الجمالية وأحكامها تخضع لتغيرات متعددة منذ الطفولة والمراهقة حتى يصل الفرد إلى سن النضج والاكتمال^(١) . فالتنوع - كما قلت - مهارة تشبه المهارات الأخرى ، يجب أن تصقل وتدرّب ومن ناحية أخرى فإن الإدراك الجمالي فينا يقابل تلك العادات المغروسة في إدراكنا العادي، كما أنه مضاد كذلك لتلك الاتجاهات والتوجيهات الغريزية للعقل والتي تسيطر على حياتنا اليومية ، ومن ثم فهي تتطلب توجيهها وطريقة للرؤية من نوع خاص ، وانتباهاً معيناً يحدد أسلوب الرؤية ، ولهذا التوجه خصائص وسمات مع التنبيه إلى أن هذا إنما يأتي نتيجة للخبرة الجمالية كموقف يقفه إنسان متميز بوعي ومهارة جماليتين .

ثانياً : سمات الموقف الجمالي :

١ - التوجه الإرادي نحو موضوع جمالي :

يبدو أن هذه السمة قد ينعقد عليها اتفاق لكونها نقطة بدء موضوعية لأية خبرة من حيث كونها اتصالاً بين ذات وموضوع . ويشمل هذا التوجه ليس فقط أستغراقنا الحاد في تأمل لوحة أو انتباهنا بشدة لقطعة موسيقية ، بل أيضاً تفكيرنا فيما تتضمنه قصة - مثلاً - من رموز ودلالات أو ما تحتويه بعض الأشكال الواردة في لوحة من اللوحات من مغزى ومعنى، أى أن التوجه يشمل الاستغراق والتأمل للموضوعات، وأيضاً التفكير بجدية وعمق فيما يطرحه الفنان على وعينا من أمور نفهمها من خلال نسق ترتيبي محدد ، فعلى أن نتبع النهج أو السبيل الذي يختطه الفنان لنفسه ، وهذه هي عملية الكشف أو الاستكشاف ؛ وهي عملية كشف تدريجي لطبيعة العمل، ونحن بصدد استطلاعها وتحسين حيزين^(٢) حيث إن الفنان يضمن المعنى في العمل الفني ، وهذا يتطلب نشاطاً إبداعياً من قبل الذات المتلقية ، ولا يعني ذلك إنها تعيد بناء العناصر ، فهي مقيدة بما تم بناؤه خلال الوحدة العضوية المعطاة ، ولكن الإبداعية هنا إبداعية كشفية - كما سبق أن قلنا - أو استكشافية للمعنى المباطن أو للكيفية الجمالية .

John M. Warbeke : Aesthetic Experience as History , p., 69

M. C. Beardsly : Aesthetic Experience , p. 289 .

(١)

(٢)

ويبدو أن هذا لا يتم إلا عندما يتسنى للذات الشعور ، أى حين يتطور إدراكها الجمالى من مرحلة الإدراك الحسى بواسطة الخيال إلى الحدس إلى الشعور المرتبط بالتأمل التعاطفى للنموذج النوعى للفن ، وهذا « الشعور » هو الجانب الذاتى المقابل للجانب الموضوعى أى « التعبير » فى النموذج النوعى للفن . وفى هذه المرحلة التى يتم فيها التواصل بين الذات والموضوع ، يحدث التوحد بينهما من خلال فعل الإدراك الجمالى حيث يصدر الشعور عنهما معا حينما تتفتح الذات مستجيبة للشعور المنبثق من النموذج النوعى للفن من حيث كونه كيانا جديدا منطويا على تعبير .

وفى حالة ما إذا تأبيننا على هذا النهج ، وصرفنا أنفسنا عنه فبطبيعة الحال لا يمكن الادعاء بأنه قد كان للموقف خاصية جمالية ، لأن الموقف يبدأ بقبولنا - عن إرادة منا - سيطرة وتوجيه الموضوع لحالاتنا الذهنية والوجدانية^(١)

ولعل هذا يؤدى إلى القول بأن فعل الإدراك الجمالى - المتجه اتجاها إراديا نحو موضوع - يحقق للذات بداية لرحلة تنتقل خلالها من المستوى الحسى إلى الحدسى إلى الشعورى حيث يتحقق لها نوع من المعرفة الخاصة - سوف تتضح فيما بعد - هى القرعة على فهم والنقاط قيمة « جمالية » لا يمكن الاستعاضة عنها بأى شئ آخر ، كما لا يمكن أن يحققها للذات أى نشاط إنسانى آخر ، فهى تثرى الذات - بلا شك - وتدفع بإمكاناتها التخيلية والتشكيلية والاستبصارية إلى آفاق لا حد لها .

٢ - الانعزال أو الانفصال Detachment

إن لمبدأ الانفصال أو الانعزال تاريخا طويلا ، فهو يعود للقرن الثامن عشر عندما أقره كانط سمة مهمة للتأمل الجمالى ، وأصبح يسمى بالتنزه عن الغرض disinterested وقد لقى قبولا عاما فى التفكير الجمالى ، وهو من السمات التى يقرها الجميع وما تزال تمتلك مسوغات الصدق والحقيقة ، ولقد اهتم بها أيضا بوالو Bullough حين أكد أننا عندما نتخذ موقفا جماليا تجاه شئ ما ، فإننا نفصل عن الاهتمامات العملية واليدوية . فعند مواجهتنا بأعمال الفن ، فإننا نفترض أليا وتلقائيا قدرا من اللاواقعية ؛ فالرمز ليس هو ما يرمز إليه؛ والصورة ليست متطابقة مع ما تمثله^(٢) . ويقال إنه بفضل ما للموقف الجمالى من تأثير انفزالى أو انفصالى « ندرك أو نعنى » أمورا كنا قبل ذلك نستجيب لها استجابة آلية أو نكتفى بمجرد تصنيفها تصنيفا مريحا ، فنحن فى حياتنا العامة غارقون إلى الأذقان فى الأمور العملية^(٣) .

Ibid , P., 290 .

Harald Osborne : What makes an Experience Aesthetic ? P., 120

David pale : The Varieties Aesthetic Experience p., 5

(١)

(٢)

(٣)

ومن ثم فإن الشعور بالتفرد إنما ينشأ عن الإنهماك أو الاستغراق في موضوع على درجة عالية من التركيب والوحدة ، غير أن هيربن Heburn قد لاحظ من ناحية أخرى أن الخبرة الجمالية للطبيعة لا تعوق هذا النوع من الاستغراق ، حيث إن الملاحظ قد يراجه الأشياء من حيث كونها ساكنة ، ولكنه كذلك قد تحيط به عناصر المنظر الطبيعي أيا أن كانت : أشجار ، تلال ، فيجد نفسه في حركة تفاعل مع هذه العناصر ، ولكنه ليس تفاعل التعامل باليد ، وإنما الفاعلية التأملية ، إذ يصبح مشاهدا متأملا انفصل عن مجرى الحياة العادية وتفاعل بخياله مع المنظر الطبيعي . بل إنه يصبح بمعنى آخر لاعبا بخياله مع الطبيعة تاركا الطبيعة تلعب معه هي كذلك (١) .

وهناك أمر مهم لا بد من الانتباه إليه ، وهو أن الانفصال والتفرد عن الغرض *disinterested* لا يعنى خصوصا في الفنون اللفظية والتمثيلية التي لها مضمون عقلي ، عدم الاهتمام بذلك المضمون ، فكثيرا ما يتطلب فهمه معرفة واسعة وشاملة بالفترة أو العصر أو المعتقدات التي أيدعت في إطارها ومن خلالها الأعمال الفنية . إذ ليس بمقدورنا أن نستجيب لشيء إلا بمقدار فهمنا له ، كما أن إدراكنا الشامل للكل *apprehension* لا يكون ممكننا بدون فهم *Understanding* (٢) إلا أن ذلك لا يعنى من جهة أخرى أننا نهتم بالتساؤل عما إذا كانت المواقف والأفكار المتضمنة في الفن فعلية أم لا ، بل يعنى أننا نتنقو ما يشبه المواقف الحقيقية أو الأفكار الحقيقية .

ولذلك فالانعزال أو الانفصال عن الاهتمام الشخصي يعد أمرا ضروريا ، أما في حالة تنوينا لميراثنا الفني فنحن نحتاج إلى استخدام المخزون المدخر الكلي لمعرفتنا وخبرتنا . ويتطلب ذلك التمكن من طريقة جديدة للنظر أو تأمل الأشياء ، بمعنى أن ندرك الاختلاف بين إدراكنا الجمالي وطريقتنا العامة في النظر إلى الأشياء ، فالاختلاف إنما ينبثق من أننا نهتم في حياتنا العملية بما ينكشف في الواقع من مظاهر ، أو نهتم بالتأثيرات التي يباشرها الواقع علينا في حين أننا في إدراكنا الجمالي ينصب اهتمامنا على الشكل في حد ذاته (٣) وبعبارة أخرى فلننا في إدراكنا العادي نمارس الملاحظة من أجل أن نصنف الأشياء التي تحيط بنا ، ومن ثم تعجز إدراكنا عن تمييز القيمة . يقول روجر فرay : نحن في الرؤية العملية لا نهتم بكثير من أننا نقرأ البطاقة التصنيفية المحددة

Harold Osborne : op. cit, p. , 121 .

loc. cit .

Harold Osborne : Ibid, p., 122 .

(١)

(٢)

(٣)

الموضوع ، أما في التأمل الجمالي فنحن نركز اهتمامنا في السياق الذي يحيط بنا ، والذي تحدث داخله الصور والأشكال الفنية المختلفة من لوحات ، موسيقى ، شعر ، وفي هذا الجزء الذي نتأمله جماليا نستحضر كل ما من شأنه أن يجعل الصورة متوازنة متجانسة ومتوافقة - وكما قلنا مسبقا - إن هذا يحتاج إلى صقل ومهارة ، فإذا واجه شخص تعوزه الدراية الجمالية « لوحة ما » فإنه بعد أن يكون قد أرضى نفسه منها بنفس الطريقة التي يرضى بها نفسه في حياته العملية يتساءل ماذا تعني ؟ فهو لا يجهد نفسه في أن يتفاعل مع الأشكال والألوان والخطوط والكيفيات التي تتكشف له ^(١) .

ومن هنا لابد أن نؤكد أن الانفصال - كما يميل أنصار الشكل الخارجي أن يروه - لا يعنى المقاطعة التامة ؛ فإن معرفتنا الأساسية للوقائع لا يمكن نبذها كلية فهي تلعب دورها بطريقة غير مباشرة في الخبرة الجمالية .

٢ - الاكتشاف الإيجابي Active discovery

يبدو أن فعل الإدراك الجمالي الموجه لنموذج نوعي من الفن ، يمدنا بضرب خاص من المعرفة أو الرؤية الحسية ^(٢) وعلى ذلك فإن فعل الإدراك الجمالي في الأصل والأساس فعل معرفي . له القدرة على النفاذ في أغوار العلاقات والترابطات النفسية ^(٣) مما يؤدي إلى بهجة وغيطة تنشأ عن التبدى الواضح للتجلي والاكتشاف . فهو اكتشاف إيجابي فعال يجذب الانتباه جهة الاستثارة المرتبطة بمواجهة لتحديد معرفي ، والمرتبطة أيضا بعملية لمّ المرء لشتات قدراته من أجل العمل على جعل أمر ما واضحا . حيث يكمن الغموض والشك والتحوير والاستمتاع ^(٤) بكل ما يقدمه العمل الفني من خصائص جزئية وأخرى طفرية أو ما يمكن أن تسمى خصائص نطاقية Regional Properties أي انها خصائص لكتليات مركبة لا يمكن أن تشتق من أو تنحل إلى الأجزاء المكونة لتلك الكليات ، فعلى سبيل المثال إن مذاق الملح المعروف هو « خاصة طفرية » لأنه مكون من مادة مركبة من كلور وصوديوم ، ولكننا لا نعرف أي شيء عن سلوك الصوديوم حين يوجد في ظروف أخرى ، ولا أي شيء عن سلوك الكلور في ظروف ثالثة ، ولا أي شيء معروف عن العلاقات المتبادلة للعنصرين في الملح . إلا أن هذا الارتباط يؤدي إلى خاصية « المذاق الملحي » المعروف ، وهكذا تتكون الكيفيات

Harold Osborne : Ibid , p., 723 .

F. E. Sparshott : The Structure of Aesthetic p., 264 .

M. CBeardsly : Aesthetic Experience p., 293 .

(١)

(٢)

(٣)

(٤) د. مصرية جنودة - سيكولوجية التذوق - ص ٦٢ .

الجمالية بفعل الإدراك الجمالى الاستكشافى الإيجابى من تلك العناصر الجزئية المكونة للعمل الفنى فنتج الكيفيات الجمالية أو الطورية مثل الرشاقة gracefulness ، والأناقة elegance والرويق daintiness ، لا على أنها حاصل جمع العناصر الجزئية ، وإنما حاصل صهر أو دمج تلك العناصر بطريقة تفاعلية يؤديها فعل الإدراك الاستكشافى الإيجابى فى النموذج النوعى للفن .

٤ - الخيال Imagination

لعل ما تم شرحه من سمات الموقف الجمالى يستدعى لدى القارئ استشعاراً بأن ثمة عملاً ما يسرى فعله فى تلك السمات يؤدي إلى حضور وتمثل الشيء الجديد فى كيفياته التعبيرية على نحو أكثر تركيزاً أو أكثر وحدة من الشيء العادى فى خبرتنا العادية ، وأن قيمة هذا العمل تكمن فى قوته على أن يجعل ملكة إدراكنا أقدر على الممارسة وأوسع فى امتدادها ومجالها وفعاليتها . ومما لاشك فيه أن هذا العمل الذى يسرى خلال موقفنا الإدراكى الجمالى هو فعل الخيال .

والحقيقة أن المعنى الأساسى للخيال عند السيكلوجيين هو استحضار تمثّل شبه إدراكى ، أو فعلى أمام العقل لشيء ما غير موجود بالفعل^(١) . ولعل هذا ينطبق فى الفن ، فعندما ننظر إلى وعاء فخارى أو لوحة طائر ، فإننا نعرف وبنفسنا حاجة إلى التفكير أن هذه الموضوعات لا توجد فى أى مكان ، حيث إن الوعاء يمكن كسره والطائر يمكن أن يؤكل أو يموت ، فهى صورة خيالية جسدها الفنان على نحو تركيبى من الخبرة السابقة .

ولعل ذلك من شأنه أن يطرح سؤالاً : هل نستطيع أن نتخيل شيئاً ما خارج تجربتنا تماماً ؟ وعلى الرغم من نفى وليم جيمس قدرتنا على تخيل ذلك ، فإننا نرى أنه امر ممكن ، ولعل الفن الحديث بكل اتجاهاته خير شاهد على ذلك . ولهذا الخيال الفاعل فى الموقف الجمالى وظائف ثلاث يؤديها من خلال عمله فى الإدراك الجمالى :

(أ) الفبال الشامل للكل Halistic Imagination

يتضح فى إدراكنا خاصة للفنون الأدائية (الأدب ، الموسيقى ، الدراما ، السينما الرقص) وهى الفنون التى يتم تصويرها أو تمثيلها فى الزمن أو من خلال الزمن ، وفى كل لحظة من لحظات العرض نحتاج إلى أن نحفظ فى الذاكرة ما قد سبق وروده قبلاً وأن نصله بما يحدث الآن^(٢) . ويون هذه الذاكرة المستمرة لا نستطيع أن نسمع أو نتابع تعاقب

Harold Osborn : Ibid , p. 129 .

Harold Osborn : Ibid , p. 130

(١)

(٢)

الفواصل بوصفها لحنا ، أو توالى الكلمات بوصفها جملا ، وبالتالي نفقد الإحساس بالإيقاع ، وكما أنه فى الحياة تصبح الخبرة بلا معنى عندما يفقد الانسان كل ذاكرة من ماضيه ، فإنه كذلك بدون هذه القوة الموحدة للخيال نفقد كل معنى ودلالة للعمل الفنى .

(ب) الخيال التعاطفى Empthic Imagination

يصف آر. ك. إليوت R. K. Ellion ، الخيال التعاطفى بأنه القدرة على النفاذ بالخيال إلى موقف إنسان أو حيوان مع القدرة على اتخاذ أو إظهار ما له من تعبير^(١) . إنه نوع من التوحيد أو التطابق مع الشيء المدرك .

وعلىنا أن نميز الخيال التعاطفى عن أحلام اليقظة من حيث إنها لا تحقق إدراكا متوازنا لفهم ما لكيفية الشعور فى العمل المدرك أو فى سمته التعبيرية كما يحدث فى الإدراك الجمالى لنموذج نوعى للفن ، والخيال التعاطفى قوة حيوية منشطة للإدراك التوقى وبنونه يصبح العمل النوعى للفن عملا مجدبا غير مجد كالعظام غير الملتحمة لهيكل عظمى موشك على الانهيار .

(ج) الخيال التركيبى أو التالىفى Synthetic Imagination

لكى تتضح هذه الوظيفة للخيال ينبغى أن نقول إنه يمكن النظر إلى كل من الخيال الشامل للكل والخيال التعاطفى على أنهما حالتان خاصتان من فئة الخيال التالىفى أكثر عمومية^(٢) .

والحقيقة أن الخيال التالىفى يرتبط أكثر بوظيفة المبدع من حيث كونه القادر ابتداء على اللعب التوافقى والتمازجى للخيال . إلا إنه اذا لم تتطور قوة الخيال فى الملتقى فإنه لن يكون قادرا على أن يتابع أو يواصل تنويع ما أبدعه الفنان . حيث يصبح العمل النوعى للفن عملا فنيا منذ البداية ، وعلى العكس من ذلك ، فإن الاتصال بأعمال الفن هو عامل هام لاستثارة وتنشيط هذه القوة . فكما يقول إليوت : فى مجال التأمل ، فإن الخيال التالىفى إنما هو ما يكونه الخيال الإبداعى فى مجال الإنتاج^(٣) .

ولعل الخيال التالىفى يبلغ ذروته فى العمل الإبداعى للمجاز ، حيث إن الأشياء المختلفة لا يجاور بعضها البعض فقط من أجل المقارنة كما يحدث عندما تتراعى لنا

Harold Osborne : Ibid , P., 132 .

Harold Osborne : Ibid , P., 130 .

Harold Osborne : Ibid p., 133

(١)

(٢)

(٣)

السحابة كأنها جمل ، بل إنها تنصهر على نحو يكون فيه كل عنصر فيها حاصلا على شخصية تعبيرية جديدة في كينونة جديدة تحضر إلى الوجود ، كما نرى في أعمال نجيب محفوظ - مثلا - خصوصا في مرحلته الرمزية ، في خمارة القط الأسود ، وتحت المظلة ، وبيت سيء السمعة ، وكذلك في أعمال صلاح عبد الصبور خصوصا مسرحه الشعري ، وفي نحت صلاح عبد الكريم ، وفي تصوير صلاح طاهر في عمله الجيد « هو » (*) ولقد اهتم الفينومينولوجيون على اختلافهم بعمل الخيال من حيث كونه اسلوبا من الأساليب التي يقصد بها الوعي موضوعه بغية فهم ماهيته .

وأخيرا يمكننا تلخيص السمات السابقة في جانبين يتميز بهما الموقف الجمالي هما الجانب الانتباهي attentional aspect ، والجانب التشكيلي أو الإبداعي eloborative aspect . ففي الجانب الأول يشير إلى نشاط الاهتمام بالموضوع الجمالي وفيه يركز المدرك انتباهه على العلاقات الشكلية والداخلية للموضوع ، ولا يهتم بالموضوعات الخارجية المرتبطة به ، مثلا لو نظرنا إلى سجادة « فارسية » فيجب أن ينصب اهتمامنا على الخطوط التي تؤلف السجادة بوصفها شكلاً دالاً لا على ثمنها وما يمكن أن تحققه لمالكها من مكانة اجتماعية ؛ فهو جانب لابد أن يتصف بالتنزه عن الغرض كما قال كانط ، بمعنى ألا يرتبط بأية أمور أخلاقية أو عملية أو معرفية .

أما الجانب التكويني أو التشكيلي فإنه يتم عن طريق ما يسميه بول Bullough بالمسافة الإيجابية Positive distancing وهي تمكن الخيال من أن يركز جهده على الإدراك والاستمتاع بالكيفيات الموضوعية للموضوع وتعيينها في الخبرة الجمالية (١) .

ثالثا : ممارسة خبرة جمالية :

أما وأنه قد تم تحليل عناصر العمل الفني - في جانبه الداخلي - على مستوى نظري بحيث يظل العمل - مع ذلك - كلية موحدة ، كذلك سيتم على النحو نفسه تحليل الخبرة الجمالية بإزاء عمل فني ، فالخبرة الفنية ليست هي تلك اللحظات المنفصلة - التي سنفصل فيها القول - بل هي تيار شعوري متصل ومتواصل وواحد في ذاته وموحد للعمل الذي هو موضوعه ، ولكن ما نحاوله هو « اقترب نظري » يلقي ضوءا على حركة الخبرة في حيويتها أو في صيرورتها في فعل الإدراك الجمالي .

* المؤلف تحليل نقدي للوحات هو ، نشر في مجلة فصول ديسمبر ١٩٩١ .

(١) Michael H. Mitias : Aesthetic Attitude and Aesthetic Experience, P., 94 .

الحقيقة أننا سنختار عملا من الأعمال الفنية ، ذلك لأنه يبدو أننا ونحن نمارس لونا من الخبرة موضوعين مراحلها في تعاقبها المتفاعل لن نستطيع أن نمارسه مع « موضوع عادى » يعمل بطريقة جمالية ، وذلك لأننا في هذه الحالة لن يكون بمقتورنا أن نتمسك ونقتيد بالنظر كيما يشاركنا فيه الجميع ، فالموضوع العادى يمكننا أن نراه ونتنوقه جماليا ، إلا أنه لن يكون بمقتورنا أن نوقفه ونطالب الآخرين بالمشاركة والتقييم والنقد ، ولذا فنحن مضطرون لتحديد عمل فنى اتفق المثلثون والنقاد والمؤرخون على أنه عمل فنى جيد ومن ثم يمدنا بأساس راسخ للتنوق والتقييم والنقد .

وقد اخترنا لموضوع خبرتنا عملا لفنان رائد من روادنا المصورين هو « محمود سعيد » وعمله الفنى « الصلاة » وإذا كانت الظروف لم تسمح لنا بأن نرى اللوحة الأصل القابعة في متحف الفن الحديث ، فإنه ليس من قبيل الزيف أن نتنوقها من إحدى نسخها التى التقطها المصور الفوتوغرافى فى كتاب يضم أعمال « محمود سعيد » ، حيث إنه من المؤكد أن النسخة المأخوذة عن الأصل تحتفظ بقر كبير من جمال ذلك الأصل .

١ - العصور أمام وسيط مادى جمالى :

سبق ونحن بصدد الحديث عن الوسيط المادى أن تحدثنا عن مستويين للوسيط : مستوى فيزيائى ، وهو ما يتعامل معه الفنيون ، ثم المستوى المادى وهو ما يتعامل معه الفنان ليشكل لنا من خلاله العمل الفنى ، وهو - كما نكرنا - كائن حى له شكله وتركيبه الخارجى وله روحه وكيفيته التى تتلاقى معها فى فعل الإدراك الجمالى .

وبذلك فإن العمل الفنى فى شكله المادى هو ما يمكن حمله وإعارته وبيعه ، وتنظيفه أو تحطيمه ، ففى هذا الجانب هو أداة فى خدمة إنتاج الموضوع ذى القيمة الجمالية وحفظه وضبطه أو تنظيمه ^(١) . أما الجانب الداخلى فلا يظهر أو يتحقق فى الوجود إلا عندما أمثل أمام العمل الفنى كمثل ذى مهارة تنوقية مصقولة ، وما أنا إذن أمام « لوحة محمود سعيد » « الصلاة » أحاول أن أغوص فى أعماقها ، وهى أمامى تلخذ مكانا وتمتد فى الزمان وتواجهنى فيه ، وأن أجسامنا لعلى درجة كبيرة من الارتباط بموضوع الإدراك المباشر ، إذ إن مالنا من أعضاء الحس - وهى أعيننا فيما نحن بصده من مثل - تقفنا على الأكران والخطوط والشكل ، كما أن من المفترض أن إدراكنا العقلى يقف بنا على معانى الموضوعات الماثلة أمامنا معتمدا فى ذلك على الرصيد المعرفى والذاكرة ^(٢) .

Stephen C. Pepper : The work of Art , P. 17 .

Ibid, loc . cit .

(١)

(٢)

بداية تبدو ألوان اللوحة قائمة ولها سمك ووزن ، والخطوط إما حادة راسخة في ثبات وإتزان ، كما في خطوط الأعمدة ، أو إنسيابية لينة كما في ملابس المصلين ، أما النور الذي أستشعره فهو إما ينساب في حيوية ويريح أخاذ من الخارج أو إنه أت من نور القنديل الأزرق الذي يلقي بضوئه على عمامم وملابس المصلين ، وكذلك أرى نسقا هندسيا للخطوط يتكرر بطريقة متوازنة بين انحناء الأعمدة وحركة انحناء المصلين ، وأيضا يوجد إحساس بالكتلة والحجم يظهر في أجسام المصلين وفي أعمدة البناء .

هكذا أقترب من الوسيط المادى الجمالى متحسسا طريقى عبر مباشرات إدراكية متوالية ، فها هو جسدى يتوتر بداية بواسطة إيقاع تتابع الأعمدة الذى يوازيه تتابع المصلين ، كما تتحرك حواسي متقلبة بين تلك العناصر المنفصلة من نقطة إلى خط إلى لون إلى ظل إلى حجم إلى كتلة ، فالحاجة إلى تكرار المباشرات الإدراكية من أجل الحصول على إدراك واحد متكامل للقسيمة - مثلا - أو لحن أمر واضح ، وقدر قليل من التأمل يظهرنا على أن نفس الشيء يصدق بالنسبة للعمل الفنى المكانى من قبيل لوحة مرسومة أو تمثال منحوت . فمن الواضح أن تمثالا مقاما على منصة يحيط به النظارة من كل جانب يقتضى من المشاهد رؤية جميع جوانب التمثال من أجل تكوين إدراك واحد متكامل لكل التمثال^(١). ونفس الأمر تحتاجه لوحة « محمود سعيد » ، فيعد ذلك نرى الأقبية المنحنية ، والأعمدة الراسخة على نحو رأسى ، وصفوف المصلين المتوازية بشكل أفقى ، ثم إذا بنا نستخرج إلى ملاحظة تفاصيل أخرى أدق في اللوحة ، ويقتضينا الأمر بضع دقائق حتى ننتبه إليها ، فهناك قنديل يتأرجح فيتماوج ضوءه مرسلا بظلال لونه درجات متفاوتة على عمامم المصلين ، ولوحة أرابيسكية معلقة فيها نواتر متداخلة بألوان مختلفة يبدو أنها تختزل كل ألوان اللوحة في داخلها .

ومما لا شك فيه أنه في تلك المباشرات الإدراكية للكيفيات الحسية من خط ، ولون ، وظل ، ونور ، نستشعر متعة معينة ، ولكنها بلا شك تختلف عن تلك المتعة أو اللذة التى قد تشبع البدن على المستوى البيولوجى المحض ، فهى متعة مختلفة تشبع البدن بأن تجعله يستجيب للوحة ويتوافق معها توافقا سلسا دون أن يحبطه أو يعوقه شيء ، إنها متعة من ذلك النوع البريء من المتع التى نشعر بها حينما نتتبع لحننا ما^(٢)

^(١) Ibid, P., 18 .

(٢)

(٢) د. سعيد توفيق - رسالة دكتوراه غير منشورة - الاتجاه الفينومينولوجى فى تفسير الخيرة الجمالية ص ٢٩٤ .

إلا أننا بعد ذلك قد نصطدم ببعض التعقيدات حين نشرع في الكشف عن العلاقات التي لابد أن تكون بين هذه الأشياء ، ونذكر أن هناك دلالات ومعان تكمن في تلك العناصر ، بل هناك كيفية تحتويها جميعا تطلق أخيرا على اللوحة عند وصولنا إلى تمام الإدراك الجمالي . وهذا بدوره يعارض أصحاب الرأي القائل إن الخبرة الجمالية الخالصة هي خبرة تلق حسى مطلق ، وما يغريهم بذلك عادة هو اشتاق كلمة « إستطقي » من الكلمة اليونانية Aesthesis التي تعنى « حسى »

فما لا شك فيه أن موضوع الإدراك الحسى المباشر هو على قدر كبير من الضرورة والأهمية من حيث إنه المصدر لسائر المعطيات الجمالية ، لكنه ليس كافيا ^(١) ، لأنه لا يكفى - كما رأينا في رؤيتنا للوحة - من أجل الحصول على إدراك واحد متكامل لعمل فنى ، فليس بالإمكان - مثلا - للحن متكامل ذى طول عاوى أن يكون موضوعا إدراكيا لعملية تنبيه مباشرة ، ذلك لأن المنبهات الصوتية الاستهلاكية تكون قد ولت هاربة من نطاق الوعي أو الانتباه عندما تكون المنبهات الغتامية للحن موضع استجابة ^(٢) ، وذلك إذا لم يفعل الخيال فعله وخاصة في جانبه الشامل للكل Holistic Imagination الذى تحدثنا عنه كخاصة للموقف الجمالى - حيث يحفظ في الذاكرة ما فات ، ويوحده مع ما هوأت ، فهو قوة موحدة تعمل على تأسيس المعنى والدلالة خلال زمن ممارسة الخبرة وهى في نفس الوقت مهارة يكتسبها المرء من خلال ممارسته لأنواع مختلفة من الخبرات الجمالية ومن ثم يآلفه عندما يتخذ موقفا جماليا بإزاء أعمال الفن .

٢ - التمثل الخيالى :

وهكذا يحتاج المتلقى لعمل ملكة الخيال حيث يستطيع أن يتمثل عن طريقها ما هو منبث في الكيفيات الحسية والعناصر الجزئية ، وذلك يقتضى أن ينتقل المتلقى إلى الماضى كى يدرك الموضوع فى مستقبله أى فى تحقق قيمته الجمالية حيث إن المتلقى يدرك الماضى ليصل إلى المستقبل (أى تحقيق القيمة) ؛ إذ إنه فى الحاضر يفعل ويتمثل . وبذلك فإن الأمر يستوجب عمل دمج تركيبى للمعانى التى سبقت فى مضمون أو فى محتوى حاضر ^(٣) وهو ما يقيم به الخيال الشامل للكل كما أوضحنا .

Stephen c. Pepper : op. Cit. p., 20 .

Ibid : loc. cit .

Ibid, P., 21 .

(١)

(٢)

(٣)

وبذلك فالخبرة بالعمل الفني خبرة متقدمة ، ساعية للاكتمال منذ أن انفعَلَ المثلقي حسياً بتلك الكيفيات والعناصر المكونة للنموذج النوعي للفن ، فهي رغبة الآن بأن تكمل سيرها ، وتحت المثلقي على أن يسير معها ، وفي لحظة قد لا تكون مفاجئة بل يحدث تدريجياً تغير درامي Dramatic change يحل بين مكونات الموضوع نون أى حركة فزيائية من جانبنا ، إلا من عمل الخيال الذى يحدث بين أوصال العناصر انسجاماً تتحول فيه إلى أشكال متسقة ، متناغمة لأنماط مترابطة داخليا (١) ، بتخطيطات متداخلة ربما تتحول نحو العمق مثل الصف الأول من المصلين فى لوحة « محمود سعيد » حيث قدم ثلاثة صفوف بالفعل ، إلا إنه من خلال هذا العمق الذى أظهره ، يوحي لنا بأن هناك عدداً أكبر من الصفوف ، ولكنه لم يرد أن يزحم الصورة بها ، وأكتفى بعدد لا بأس به من المصلين ومن الصفوف ليوحي لنا بالاتساع فى المكان والوفرة فى عدد المصلين مما يقود إلى الشعور بعمق الإيمان .

ومن خلال التعبير الدرامى الذى أحدثه الخيال يتخذ اللون تدرجاته الإيقاعية فى الرقبة حيث تبرز لنا القنطرة التى يتميز بها غموض لا يبعث على الانقباض ، بل هو الغموض الذى يشع بالجلال والمهابة ، ويتفاعل اللون الأبيض مع النور فى تقابل له دلالة الرمزية ، فها هو اللون الأبيض يتحول بواسطة وعى ما به من كيفية حسية إلى نور ينساب من الخارج إلى الداخل مشعاً متلألئاً يملأ المكان عمقا وخشوعا ، وبما لا شك فيه أن الوعى يربطه بنور آخر ينبعث من صدر المصلى ، وهو فى هذه اللحظة الخاشعة ، فيحدث تجانس غريب بين الضوئين فى لحظة وروح وصدق تامين ، ويلتقى النوران فى علاقة حميمة بنور آخر أزرق اللون يبعثه اللون الأزرق لون القنديل - حيث يلقي بدرجاته المتفاوتة على رؤوس المصلين - وهو فى زرقة السماء وكأن شمة تواصلا بين السماء والمصلين ، ومن هذا النور السماوى الخارجى - نور الذات الإلهية على ما يبدو - الذى يملأ المكان متداخلا مع النور الداخلى لقلوب المصلين متشاركاً مع نور القنديل ، يخلق الخيال عالماً خيالياً لا يشابه الواقع المباشر فى شيء ، ومن النور الذى يتخلل الكتل والحجوم سواء فى أجساد المصلين أو فى الأعمدة الراسخة التى تقرب من لغة النحت يشع جلال الصمت برغم معالم الحركة الظاهرة فى حركة الانحناء فى الركوع حيث إن اختيار هذا الوضع من أوضاع « الصلاة » هو اختيار مقصود من الفنان من حيث إنه يثير لدينا شيئين : حاسة السمع ، فنسمع همسات تلك الكلمات التى يريد المصلون عادة فى ذلك الوضع - متوقعين - فى نفس الوقت - حركة قيام يطلوها سجود ، فهو يريد أن يثير فينا من خلال هذا الوضع بالذات تنابعا حركياً سمعياً .

وهكذا يفعل ما يسميه ديوى بالإمداد « Funding » يتم دمج المعاني الحاصلة من خبرات سابقة فى خبرة راهنة (١) ، فالإدراكات الأولى للوحة تصب بإمداداتها فى الإدراكات اللاحقة . ومن ثم فإنها ترتفع بقدرتنا لبلوغ المعنى المتكامل والكلى للوحة انطلاقا من سلسلة من المباشرات الإدراكية القصيرة الأجل التى ربط فيما بينها الخيال من خلال وظائفه الشاملة ، والتعاطفية والتركيبية .

ومن هنا تتمكن الذات عن طريق الخيال من أن تكون متاملة ومشاركة فى أن معا ، وأن يجعلها تتبع توالى المباشرات الإدراكية لاستباق الممكن مع النفاذ إلى الشخصيات إذا كانت مسرحية أو إلى الخطوط والتشكيلات إذا كانت لوحة أو إلى العلاقات التوافقية والتمايزات والفواصل اللحنية إذا كانت موسيقى لتحقيق المعنى الكلى .

٢ - الشعور الفاهم أو الوعى :

وهنا بلاشك نصل إلى مرحلة فى الإدراك الجمالى تحرك فيها نوعا من التأمل الذى ينصب على الشعور والذى من خلاله يتم تحقق الشعور ذاته بشكل تام ، وهذا الشعور ليس قدرة جديدة على استقبال ما تم تمثله خياليا فى المرحلة السابقة فحسب ، بل هو أيضا حساسية لعالم يقدمه لنا الفنان بطريقة محسوسة ، والشعور الفاهم هو حالة مزبوجة ترتبط بالذات من جهة وبالنموذج النوعى للفن من ناحية أخرى من حيث كونه قدرة الذات على النفاذ إلى عمق الموضوع وتمثلها للمعنى ، فيتم التوافق بين فاعلية الذات والنموذج وخروج النموذج إلى الذات فى شكل ذى معنى تعبيرى .

ولابد أن ننتبه إلى اختلاف الشعور Feeling عن الانفعال Emotion ، الذى هو ذاتى أحادى الجانب سلبى لا يؤدي إلى معرفة أو تأمل إيجابى ، أما الشعور فهو ذاتى - موضوعى ، متفاعل ؛ هو نوع خاص من التأمل المؤدى إلى معرفة وجدانية بخاصية أو كيفية تعبيرية تخص النموذج النوعى للفن . وهو من ناحية أخرى تأمل معرفى ناتج عن ميراث ثقافى وخبرة تنوقية فيؤدى إلى تأمل تعاطفى يكون من وظيفته توضيح عمق الشعور ذاته .

وهنا تلح علينا بعض التساؤلات : هل أراد محمود سعيد أن يسجل « صلاة جماعية » ؟ ولم « أختار » صلاة الجماعة بالذات ؟ ، الحقيقة أن الفنان لم يرد أن يسجل لنا « صلاة » فعلية ، فهناك فرق بلا شك بين « الصلاة فى الواقع » وبين أسلوب الصلاة الذى قدمه لنا

الفنان . فالصلاة في الواقع يختلف فيها الأفراد طولاً وشكلاً وملابس ، أما في « صلاة » محمود سعيد فهناك توافق شديد بين الأفراد في كل شيء ، وخاصة نوع الملابس ولذلك لعله أراد أن يكشف لنا قيمة وجدانية هي « وحدة الروح الإسلامية » كما أن اختياره لصلاة الجماعة يؤكد فكرة « التجمع » في الإسلام؛ حيث حرص الإسلام دائماً على صلاة الجماعة، كما فضلها على صلاة الفرد ، وخص بالفضل صلاة الجمعة في المسجد للتجمع والتقارب الوجداني والعقلي بين المسلمين ، وتجسيد سمة مهمة للصلاة هي الخضوع المتساوي لكل أمام ذات مفارقة ولكنها - في نفس الوقت - موجودة أمام المصلين ووراءهم وفوقهم بل تحيط بهم وتحتويهم أجمعين .

وهكذا يستبصر خيالنا الحدسي فاهما تلك الكيفيات القيمة المتناثرة في اللون ، والنور ، والأتواء المنحنية والظهور الخاشعة ، محاولاً الاستحواذ عليها ، صاهراً إياها معاً .. وكما اتضح فإنها عملية ليست سهلة بل تتطلب دائماً إمداداً من الخبرات المتلاحقة ، ومن التراث الثقافي ، ولعل لذلك أكدت دوماً على أهمية صقل المهارة التوقفية وتدريبها . فالملتقى الجمالي عليه أن يسعى جاهدًا لإيجاد العلاقات التي تربط بين الكيفيات ، كما أنه ينبغي أن يناضل من أجل استخراج « الإمكانات المضمرة » في قلب النموذج النوعي للفن ، والتي كثيراً ما يراوغ الفنان في إظهارها ، ولذا فالملتقى وخاصة في حالتنا الآن ، حالة مشاهدة لوحة ينبغي عليه أن يشاهدها في كل جوانبها المختلفة وزواياها المتعددة من خلال رؤى متعددة .

ولعله من المفيد الآن أن نلخص كل ما فات حيث إن تلك المراحل السابقة ليست منفصلة بهذه الدرجة ، بل إنها تمثل على صورة تتابع في نسق موحد .، إلا أن ما فعلناه هو فصل على مستوى النظر حتى نستطيع تشريح بنية الخبرة داخلياً في صيرورتها أمام عمل فني ، ومن ثم نعود إلى القول بأنه إذا كان ما أثار فينا أولاً خبرة الانفعال الحسي خلال المباشرة الإدراكية المتوالية هو غموض اللون وإيحائاته ، وليونة ملابس المصلين ، وصلابة البناء الحجري للأعمدة ، وألق النور المنساب من الخارج ، وتلاؤ النور الساقط من القنديل ، وتنوع حركة الخطوط بين رأسية في الأعمدة وأفقية في المصلين والأرضية ، فإن التغير الدرامي قد حل بالعناصر ، وأضيف إليها فعل الخيال حيث ينجذب انتباه الملتقى نحو التأثير التكويني العام ، ثم إلى تفاصيل الشكل ، ثم أوجه التضاد ، فالنكرارات ، وأرجاع التيمات ، ثم ينتبه إلى التمثيل المكاني ، والشكل الذي جاء عليه تخطيط اللوحة ، ثم

الشكل فى صميمه ، ثم إلى الشخص المصورة ، ثم إلى أفعال الشخص وما يقوم بين كل هذه العناصر من علاقات وتداخلات ، فنبدأ فى الانفصال عن هذه العناصر التى قدمها لنا الفنان من حيث كونها مرسومة على نسيج لوحة إلى دخول « عالم المصلين » . ويبدأ التواصل بين نواتنا ونوات المصلين بأعثة نداء للوحدة والتوحيد فىنا ، جاذبا إيانا إلى تلك اللحظة الحقيقية « للوحدة والتوحيد » حيث الرؤوس تتساوى صفوفها أمام نور الذات العليا .

ومن خلال المشاركة التأملية لكافة العناصر وكيفياتها الجزئية ومن خلال الضم والصهر الذى تقوم به عملية الإمداد تبرز « كيفية كلية » تضم فى ثناياها هذه الجزئيات دون أن تمحى فرديتها ، فهى ليست إلا المايسترو الذى يجعلها تقوم بدورها فى الوقت المحدد وفى اللحظة المناسبة فى ترابط حميمي مع غيرها ، بحيث تبلغ الهدف فى خلق نوع من الهارموني الذى يسرى خلال اللوحة كلها موحدا فى انسجام الكيفيات جميعها فتبدأ القيمة الجمالية فى الظهور والتحقيق^(١)

ولعلنا نستطيع القول بأن هذه الكيفية الكلية التى سرت موحدة فى انسجام كل كيفيات العمل هى ما يمكن أن نسميه « الخضوع المهيّب » . وقد يذكرنا ذلك بما قاله ثيودور ليس عن التقمص الوجدانى Empathy حيث تندمج الذات فيما يقدمه الفنان من عالم فنى ، بحيث إنها تتذوق العمل على مستويين :

١ - المستوى الخيالى الذى من خلاله يكون بمقدورها أن تخلق عالما جماليا مناظرا لعالم الواقع .

٢ - ومشاركة حسية حيث إنها تعيش لحظات العمل - وهنا الخضوع المهيّب - حيث تؤدى نفس الأداء داخليا .

إلا أننا يجب أن نقول إن عليها أن تفعل ذلك شريطة ألا تفقد المسافة النفسية أى الموقف الجمالى الذى ينبهنا دائما أننا أمام عمل فنى (انظر للوحة رقم ٥) لوحة الصلاة
لمحمود سعيد .

٤ - التقييم والنقد :

وهنا نصل إلى المرحلة الأخيرة من الخبرة وهى تتلو الوصول إلى القيمة الجمالية وتحققها حيث يظهر فيها نوع من الإدراك العقلى الذى يستطيع أن يصدر الحكم بالقيمة ،

Roman Ingarden : Aesthetic Experience and Aesthetic object p., 288

(١)

فالخبرة ليست خبرة إبداع قيمة جمالية بل هي أيضا - كما سبق أن قلنا - خبرة كشفية من خلال متلق لهذه القيمة وناقدها . حيث يتم للذات نوع من القدرة على التركيب Synthesis أو القصد التقييمي لسلسلة المباشرات الإدراكية^(١) .

وموقف النقد موقف هام من حيث كونه هو الذى يمنح الأهلية والكفاءة للعمل الفنى أو هو الذى يمنحه جواز المرور والعضوية فى عالم الفنون ، ذلك أن المثات قد يرون العمل كل يوم أو يدركونه غير أن معظم هذه الإدراكات قد تقتصر عن أن تكون إدراكات وافية كافية له . فلا واحد من هذه الإدراكات بقادر - حتى عندما يكون قد حظى بدرجة عالية من المهارة - أن يجلى أو يبرز للعيان « عظمة » لوحة محمود سعيد مثلا ، إن العظمة والروعة والجودة ، لهى كلمات تقديرية ينطق بها المنتوق فى مرحلة النقد .

والواقع أن « العظمة » أو « الروعة » أو « الجودة » ليست إدراكا لحظيا خاطفا ، إنما هى إدراك يتطلب قدرات على التمييز ، واتساع الاهتمامات إلى الحد الذى لا يقف عند الشعور بالبهجة أو الرضى بالوصول إلى تحقق القيمة الجمالية ، بل إصدار حكم يحتوى الرضا والبهجة والقيمة الجمالية فى « مقولة تقييمية » هى عبارة عن الحاصل الإجمالى لكل المراحل السابقة .

والناقد قد يمتلك محكين :

الأول : « محك اختبارى للمثير » أى ما يبعث الوسيط المادى الجمالى فى المشاهد من كيفية أو كيفيات حسية تحقق استجابة سوية .

والثانى : هو المحك اختبارى للعلاقة الداخلية الخاصة بالتوقعات الارتباطية المحكومة بقانون التداعى والإمداد والخبرة الثقافية وما تبعث عليه العناصر الحسية المكونة للوسيط المادى الجمالى^(٢) .

وفى ضوء ذلك فما نجد - مثلا - فى لوحة محمود سعيد من ألوان وخطوط وأشكال هى أمور لها علاقة وصلبة بالمحك الاختبارى للمثير ، أما تصوير المصلين منحنين فى خشوع . علامة على المحتوى الرمضى لمعنى العبادة أو الصلاة ، وجلال الصمت الذى يشيع فى اللوحة ، وروحانية اللحظة ، كلها أمور لها صلة بالمحك الاختبارى للعلاقة الداخلية ، وعن طريق محكات التعلق والارتباط ، يتأتى للمرء أن يحدد ما الذى يكون فى النموذج النوعى للفن موضوعا للتقييم والتقدير .

Stephen C. Pepper : The work of Art p. 30 .

(١)

Stephen C. Pepper : Ibid P. 36 .

(٢)

وعلى أية حال ، فلعله من الملاحظ أن فكرة التعلق والارتباط - التي تضاف إلى فكرة الإمداد في مرحلة النقد - توجب على المتلقي أمورا كما توجب أمورا على الوسيط المادي ، فعلى المتلقي (الناقد) أن يكون ذا أعضاء حس سليمة وفعالة كيما يستجيب للمنبهات الحسية الصادرة إليه من الوسيط ، أضف إلى ذلك أنه يتوقع من المتلقي أن يكون صاحب قدرات خيالية وحسية وفكرية تجعله قادرا على التمييز ، وعادة ما تتطلب مثل هذه القدرة على التمييز خبرة وعلم ، كما هي الحال - مثلا - عند الإصغاء للقروق الدقيقة القائمة بين الأوتار ، ودرجات التوتر النغمي في الأصوات ، والتوتر الصبغي في الألوان ^(١) .

وهكذا تتحول القدرة الحسية على التمييز تدريجيا إلى دلالات ثقافية روحية ، وأحيانا يتعذر الفصل بين التمييز الحسي والدلالة الروحية ^(٢) ، إن الأذن الرفيعة والعين الفاحصة الباحثة ، والخيال المتقد ، والحدس المتبصر هي عادة أدوات مطلوبة لتحقيق الفهم الدقيق للعمل الفني .

وفي ضوء ذلك يمكن القول أن موضوع مرحلة النقد هو الموضوع الذي يقع الإدراك به لشخص قد أضحي مشاهدا كفتا قديرا ، بمعنى أنه يمتلك من القدرة على الاستجابة للإدراكات المتعلقة بالموضوع والمرتبطة به . فالمادة المتعلقة بالموضوع هي المحور الأساسي في المسألة . إن موضوع النقد ، هو ما نصفه بأنه العمل الفني « العظيم » وهو ما يجمع وينظم تلك المواد المتعلقة بالموضوع والتي ينبه الوسيط المادي الجمالي إليها ^(٣) .

لعل هذا النمط من الخبرة يقرب دينامية بنيتها التي تتكون من مراحل متتالية ، صحيح قد تختلف هذه المراحل بأن تطول أو تقصر على حسب الموضوعات الفنية ، إلا أنها محاولة تقريبية لتفسير الخبرة الجمالية في هيئتها بلزاء عمل فني محدد . ويبدو كما وضح أن الخبرة بنية يتناغم فيها العناصر المختلفة ، ويلعب كل منها فيها دوره المميز الذي يخلق منها وحدة .

فكيف تحققت وحدة هذه الخبرة ؟

يمكن أن نجيب بالقول إن وحدة الخبرة هذه التي مارسناها ، وفي كل الخبرات الجمالية تتحقق الوحدة من خلال عنصرين :

Pepper : Ibid, P., 37

Pepper : Ibid, P., 36 .

Pepper : Ibid, P., 38 .

(١)

(٢)

(٣)

والسمة الشكلية للعمل الفني ، كما قلنا في الحديث عن أول عناصر الخبرة الناقل أو الحامل من أنها واقع مجسد لبنية Structured Reality ، هذه البنية تنقل إلى الخبرة الجمالية وتوضح لي خصائص موضوعية أو كيفيات مثل اللون ، والخط والكتلة ، والمسافة ، والفراغ ، والظل ، وولانتباه يحول إدراكي الواعي هذه الكيفيات إلى وجود من نوع آخر ، فاللون الأبيض هو نور ، والخطوط المنحنية للمصلين هي خضوع ، أي أن الواعي يحول هذه الثروة من الأماكنيات إلى موجودات حية ، ومن ثم تتوقف الكيفيات عن أن تكون جوانب منفصلة ، وتصبح جزءاً من الواعي ، وأشعر بها في تمام وجودها إذ إنها قد اتخذت حالة أنطولوجية مختلفة في هذا الشعور ، ثم رأينا كيف ترابطت الخصائص الأخرى في اللوحة معا في شعوري كمعطى له شكل دال ، أي أن البنية التي أرشدت خبرة إدراكي الجمالي أصبحت بنية لخبرتي الجمالية ، هذا الترابط الذي توالى على نحو تعاقبي قادني إلى الكيفية الجمالية التي خلقت جوا عاما atmosphere وهي الخضوع المهيبة في لوحة «الصلوة» وفي حدود هذه الكيفية حقق الواعي الموضوع الجمالي في الخبرة الجمالية .

وبذلك فإننا عندما نميز الخبرة الجمالية بوصفها موحدة Unified فإننا نعني أن عناصرها متمازجة أو متداخلة inter-related ، هذا التداخل أو التمازج يضيف عليها « هوية مميزة » distinct أو شخصية تميزها عن الخبرات والحوادث والأشياء الأخرى ^(١) .

ولو تسألنا : ما أساس هذا التمازج ؟

لقلنا إنه تناعم وانسجام كل عنصر مع غيره من العناصر ، في علاقة محددة ، وفي هذه العلاقة يساهم العنصر في السمة العامة للكل من ناحية ، ويحرز هو ذاته لورا خاصاً ودلالة في حياة الكل . هذا التمازج للكل ينسج كيفية عامة تميز الكل . وتبرز الارتباط الدينامي للجزاء والعناصر كل منها مع الآخر . وبذلك تصبح هذه الكيفية هي الإمكانية التي بثها الفنان في العمل الفني . وتظل هكذا إلى أن يأتي المدرك الماهر ذو الواعي الجمالي لتحقيقها وإبرازها إلى الوجود بوصفها قيمة يتم الحكم عليها . مع التنبيه على أن تلك

Michael H. Mitias :^{*} Unity of Aesthetic Experience p. , 88 .

(١)

القيمة ليست مجرد الناتج المتحقق عن إدراك عمل فني ، بل هي أيضا الصيرورة في ذاتها process itself تلك التي تسرى في أعطاف جميع مستويات النفس الإنسانية ، وتتفاعل معها وتمتاز بنوع خاص من لحمة الوجدان والعقل ، الوعي وما دون الوعي وتداخلهما ^(١). أي أنها تلك الحالة التفاعلية التي تنشأ في صميم عملية الخبرة الجمالية بين الذات والموضوع.

Oleg Krivitsun : Art as a Phenomenon of Culture P., 135 .

(١)

الفصل الرابع

الفن والمعرفة

الفن والمعرفة

مقدمة :

فى هذا الفصل أجد أن من الضرورى الخروج « بالتخصص » إلى مجال أرحب أطرح فيه السؤال عن علاقة الفن بالمعرفة ، من حيث إن المعرفة هى مجموع الأنشطة الإنسانية التى يبدعها الانسان خلال مسيرته التاريخية سواء أكانت فلسفية أو علمية .

ولعل ما يوضح إجابة السؤال بصورة دقيقة وجذابة ما ، أن نتخذ من الفن ركيزة جوهرية تحقق للإنسان غاية ضرورية ، فقد ثبت من خلال تاريخ الفن أن الفن رؤية يغلب عليها طابع حب المبدع لما يبدعه ، وهى رؤية تحقق للمتلقى نشوة وممتعة من نوع خاص ، فما الذى يسبب الحب الشديد الذى يبدىه الفنان نحو ما يراه ؟ أهو الشيء أم الفكرة التى يحتويها أم كلاهما معا ؟ الجمال أم الحق ، أم كلاهما معا ^(١) ؟ ونفس الشيء ينطبق بالنسبة للمتلقى الجمال أم الفكرة التى أحدثت داخله النشوة والممتعة الخاصة أم كلاهما معا؟ فقد ترسخت فى أذهاننا تصورات تباعد ما بين التفكير الفنى والتفكير التصورى ، حيث إن الجمال هو عيان حسى يدرك فوراً وعلى نحو حدسى مباشر ^(٢) . وفى المقابل قال ليوناردو دافنشي إن «الرؤية معرفة» ، لأنه اعتقد أن المثال والرسام هما المعلمان العظيمان فى دنيا العالم المنظور ^(٣) . وقد أجاب نوجلاس مورجان Douglas - Morgan عن السؤال : هل يمكن أن نستدل على أية حقائق من أعمال الفن ؟ بالإيجاب ، وقدم أمثلة توضح طبيعة المعرفة التى نحصلها قائلًا : « من الرسومات الثابتة الهولندية التى تصور ايدي الناس مقبلة على الأكل والشراب ، ومن الصور التى تعرض لما يجرى اليوم يسعنا أن نعرف ماذا كانت عليه أزيائهم التى كانوا يرتدونها ونوعية حياتهم التى كانوا يعيشونها ، ومما كتب مونتسارت من موسيقى يمكننا أن نحيط علما بالآلات التى كانت فى متناوله . ويمكن من الزى اليابانى

(١) الكسندر إلويت - أفاق الفن - ترجمة جيرا إبراهيم جيرا - ص ١٢٩ .

(٢) أرسينى غوايكا - الفن فى عصر العلم - ترجمة د. جابر أبى جابر مراجعة شوكت يوسف ص ٢٢٨

(٣) إيرنست كاسير - مقال فى الانسان - ص ٢٥١ .

الـ Japanese haiku أن تلم بشيء ما عن نقاء أو صفاء الحياة التأملية^(١). أما هيدجر فقد وسع من مجال هذه المعرفة حيث ذهب إلى أن المعرفة « رؤية » بالمعنى الواسع للكلمة ، أى كشف لحجب الموجودات بما يستطيع المبدع أن يصفى إليه من حقيقة ، يقوم بتضمينها فى عمل يعرضه على جمهور المتلقين ليقوموا بدورهم بالإصغاء إلى نداء الحقيقة الكامنة فيما أبدعه الفنان وعرضه عليهم ؛ ومتى تم لهم هذا الإصغاء (التلقى) عملوا على استنباطه فى وعيهم ، وهذا الاستيقاء أو البقاء هنا إنما يعنى معرفة ، ولكنها ليست أفكارا أو معلومات ، بل إنها رغبة فى المشاركة فى رؤية الأشياء ونزع الحجاب عنها^(٢)

ومن هنا فإن الفن سبيل من سبل الرؤية والمعرفة التى تتكامل بها وحدة الانسان وتتسجم من خلالها ملكاته ، التى يسعى الكثيرون - عن قصور - إلى تمزيق أوصالها وتفتيت وحدتها ، فالإنسان واحد فى كل ما يقوم به من أوجه النشاط سواء أكانت أوجه النشاط هذه علما أم فنا ، وسواء تأملنا الانسان على أنه آله أو على أنه ذات^(٣) وهذه الذات تتأمل وتتأمل . فالوجود الانساني وجود مركب من عناصر مادية وروحية ، هذه التركيبية هى نفسها تقتضى تعدد أنواع المعرفة حتى يمكن لكل نوع من المعرفة أن يقابل أو يفي بحاجة عنصر من العناصر التى تتألف منها تركيبية الإنسان ، فكلنا - كبشر - نحتاج لمستوى فيزيائى من المعرفة يقابل الجانب الفيزيائى فىنا ، وأيضا نحتاج لمستوى وجدانى من المعرفة ليقابل العنصر الوجدانى والروحى فىنا ، ونحتاج كذلك لمستوى عقلى وفكرى من المعرفة ليقابل الجانب العقلى فىنا وهكذا

ولذا ، أعتقد ، أن الفن هو ذلك النشاط الذى يستطيع أن يوضح هذه الوحدة الإنسانية ، فالإنسان منذ وعيه الاول وهو يسعى من أجل الحقيقة ، تعددت أساليبه فى الحصول عليها ، فانتهى به الأمر إلى الحصول على أنواع من « المعرفة » فى أشكال متنوعة فلسفية ، وعلمية بل وفنية ، أما « الحقيقة الكلية » بذاتها فلا سبيل إلى بلوغها ، لأنها يقين ، واليقين ثبات ، وشلل للخيال ، وموت للانسان .

ولعل ذلك يفسر استمرار السعي الدائب للإنسان من تحقيق واقع أكمل وأجمل وأنفع ، باحثا عن مثال ، والمثال « كمال » يغرى بالسعى وراء تحقيقه وفي تحقيقه ، إثراء للواقع وإكمال له وإضافة إليه .

Douglas n. Morgan : Must Art tell The truth P., 225 .

(١)

(٢) انظر د. زكريا ابراهيم - فلسفة الفن المعاصر - ص ٣٦٩ .

(٣) ج. برونوفسكى - وحدة الانسان - ترجمة د. فؤاد زكريا - المقدمة .

وفي الحقيقة أن هذا « المثل الأعلى » لم يكن - كما يرى كثير من الفلاسفة - ذا طبيعة مختلفة في كل عصر عن العصر الآخر ، على العكس من ذلك ، أرى أن طبيعة « المثل الأعلى » واحدة في كل عصر ، فهو وحدة عضوية تحتوي المعرفة الانسانية كلها في جوانبها المختلفة ، ذلك لأن التطور بمعنى تعاقب المثل العليا في أشكال مختلفة ، يعني أن الإنسان حين يتطور ، فهو يتطور في بعد واحد ، فهل هذا طبيعي أو معقول ؟ بمعنى آخر ؛ ومن غير أن نجزم بفرض معين ، ما رأيك في إنسان تكبر فيه رأسه ويتوقف الكبر في جسده ، فهو بلا شك إنسان شائه ، ولك أن تتخيل كبر أى عضو ، وقصور الأعضاء الأخرى عن الكبر والتطور ، وبذلك يكون في مقدورنا أن نقول أن الإنسان قد ركب على نحو يقتضى للمحافظة على جماليات الشكل في هذه التركيبة التي بنى عليها أن يكون النمو فيها نمو للكل وفقا لنسبة وتناسب . وهذا ينسحب بدوره على « البنية الداخلية » ، فإذا نظرنا إلى مركباتها العقلية والوجدانية والنفسية لوجدنا أن نفس القانون الحاكم للبنية الخارجية يجب أن يحكم هنا أيضا ، فالتطور يجب أن يتم وفقا « لنسبة وتناسب » وإلا أدى إلى « مسخ » شائه للبنية في حالة نمو جانب على حساب آخر . ولقد تنبه افلاطون قديما إلى ضرورة أن يكون التطور في البنية الداخلية هو تطور شامل للكل ، فأوصى بل وحذر من التركيز على التربية البدنية وحدها دون العقل أو الروح ، حيث تخلق أناسا غلاظ القلب ، أقوياء بلا عقل ، كما حذر من التركيز على النمو الروحي وحده بالموسيقى والشعر ، فهذا بدوره يخلق أناسا مخنثين ، وإنما أكد على نمو الجوانب المختلفة وفقا « لنسبة وتناسب » ، حقا إنه أعلى من شأن العقل ، إلا أن هذا العقل لا ينمو وحده ، فهو ينمو من مجموع الخبرات المتلقاة بدنيا ووجدانيا ، ثم يقوم بالتنسيق بينها والمحافظة عليها والتنظير لها ، بمعنى أنه يعتمد عليها ويأخذ منها ، وأيضا يوجهها لكن دون أن يمحقها أو يلغيها .

وفي ضوء ذلك نستطيع القول إن التطور يجب أن يكون شاملا للكل ، لكل جوانب المعرفة التي تقابل كل جوانب الإنسان ، ومن ثم فالمثل الأعلى بدوره هو فكرة « الإنسانية النامية » وهذا المثل الأعلى يحتوى في داخله كل ألوان معرفتنا ، التي بدأت بواسطة الخيال الجامع للإنسان البدائي على هيئة « صور » يضم فيها أجزاء هذا العالم وتفاصيلاته ، ثم استخدمها عمليا دون أن يحدد أو يضع فاصلا بين ما هو نظري وما هو عملي أو منطقي يجمع بينهما ، فالتنظر والعمل معا في « فعل » أو في عمل . ولعل هذا ما أدى بالماركسيين إلى أن يفسروا نشأة الفن واللغة والعلم انطلاقا من العمل .

ومن هنا سيتصّب اهتمامى على بيان الفن بوصفه رؤية شاملة للكل تنبثق من خلالها الفلسفة والعلم ، وذلك عن طريق شرح العلاقة التكاملية التى تجمع بين ألوان المعرفة الإنسانية المختلفة ، بحيث تؤدى إلى وحدة الانسان وبالتالي إلى فاعليته وسعاده ، فعلى سبيل المثال ، ما من عصر من العصور حقق ما حققه عصرنا الراهن من إبهار علمى وتقوى تكنولوجياى ، ومع ذلك ، فإن العلم متهم ومدان لأنه لم يحقق « النسبة والتناسب » فى النمو الشامل للكل ، فلقد نما العقل بالفعل ولكن اضمحل الوجدان ، وأنزل بالبدن أمراضا هى نتاج تقدم العلم « السرطان ، تلوث البيئة » هذا التطور ذو البعد الواحد ، الذى ادى إلى جفاف الوجدان واختزال الإنسان إلى رقم أو معادلة إلى محيط كيميائى أو بيولوجى أو آلة . يجب أن يدفعنا إلى العمل على إعادة توازنات البيئة الإنسانية واستنقاذ سعادة الانسان المفقودة ، وروحه المقتربة فى عالم أبدعه عقلا ، فتمرد عليه ووقف أمامه غولا مخيفا ، أكثر رعبا من تلك الحيوانات المنقرضة التى صارعها من زمن بعيد .

ولذا أعتقد أن الحل ليس الفن وحده كمنشأ نوعى ، ولكن إعادة التوازن بين مستويات المعرفة ، لتتال من هذا التوازن عناصر الانسان احتياجاتها . ونرى الحقيقة فى كل جنباتها المختلفة ، فالحقيقة غير متجزئة ، وعدم تجزئتها منعكس فى وحدة الوعى الإنسانى وفى جماعية الشعور بها . فالحقيقة ليست هى ما يقوله العلم أو الفلسفة أو الفن كل على حدة ، إنما هى كائن يتحدث بعدة لغات وفى كل لغة ينطق بنفس الشيء ، وفينا من يستطيع أن يفهمها علما أو فنا أو فلسفة ، وإذا تصورنا هؤلاء جلسوا معا لمناقشتها ، فسيريون أنها قالت نفس الشيء بصيغ تعبيرية مختلفة ، ولذا فهى تريد عملية وعى جماعى .

ويبدو أن هذه الحقيقة الواحدة ذات الأوجه المتعددة هى بدورها المحددة للهوية الثقافية للمجتمع ؛ فالثقافة فى أحد تعريفاتها هى العملية التى تحتوى معايير وقيم الحكم والادراك أو التنبؤ Predicting أو التوجيه acting^(١) بمعنى آخر هى تلك الظاهرة التاريخية التى تحتوى مجموع القيم المادية « منجزات العلم التكنولوجية » والقيم الروحية (العلم فى جانبه النظرى ، والفلسفة والفن)^(٢)

ولعل أهم عنصر يحقق جوانب هذه الوحدة المعرفية والذات الإنسانية المتكاملة ، هو الخيال ، فالخيال - كما يؤكد برونوفسكى - فى مواضع شتى من كتابه « وحدة الإنسان » على أن رجل العلم لا يقل عن الفنان احتياجا إلى الخيال والتجاء إليه ، ويزيد على ذلك أن

Janet Walf : The Social Production of Art, Introduction .

Adictionary of philosophy ed., By M. Ross - Nithaland, P., 106

(١)

(٢)

لغة العلم ليست كاملة والوضوح والنقطة إلى الحد الذى نتصوره ، بل إن فى هذه اللغة قدراً من الإبهام يستغله الخيال لكى يكتشف مجالات جديدة للمعنى فى المفاهيم العلمية التى يشيع استخدامها بمعان ضيقة . وهكذا يعمل الخيال على توسيع نطاق اللغة العلمية على الدوام على أن الهدف النهائى لكل كشف جديد فى العلم هو تخفيف الغموض والإبهام لأن القضاء التام على هذا الإبهام مستحيل ، وهنا يكمن الفارق الأساسى بين وظيفة الخيال فى العلم وفى الفن ، فالفن يعمل على الاحتفاظ بهذا الغموض فى لغته ، بل ويستمد منه قوته ، ويفضل احتفاظه بهذا التوتر يساعدنا على معرفة أنفسنا من خلال معرفتنا للآخرين^(١)

وفى الحقيقة يمكن أن نفسر الغموض الذى يرى برونوفسكى أن الفن يحتفظ به بأنه يعود كما سبق أن قلنا إلى أن الحقيقة ملك للجميع ، يفسرها ويعبر عنها الفنان والفيلسوف ورجل العلم كل بلغته . فالفنان اتساقاً مع أولوية وسائله وهو الحدس يحدد لنا منطقة الحقيقة ، ويقدم لنا الموقف بما وضع فى وعيه وما لم يتضح ، فما وضع يعبر عنه باللغة وما لم يتضح يعبر عنه بالرمز ، أما العالم فهو يستخدم العقل الذى يستطيع أن يحدد مصطلحاته فى لغة واضحة وأن يستطلق الظواهر ، بصوت عالٍ وواحد وفى عبارات يفهمها الجميع ، فتكون بذلك المعرفة موضوعية ، يستخدمها ويستعين بها الجميع بطريقة واحدة ، أما فى الفن فالمعرفة يغلب عليها الطابع الذاتى ؛ معاشة لداخل الأحداث والوقائع والأشخاص . ولعل هذا ما تكشف عنه التراجيديا من خلال ما يعانيه أبطالها من صراع ييصرنه بنوع من المعرفة يمكن أن نسميها معرفة قيم الحياة حيث تصور التراجيديا أبطالاً تعوزهم الحكمة وتعميهم كثيراً ذاتهم المتضخمة التى تحجب عنهم رؤية العالم ودهاء التاريخ.

إلا أننا - فى النهاية - نحتاج لرؤية الحقيقة فى كل تجلياتها ، ونحتاج جوانبنا الروحية والعقلية والمادية إلى أن تشبع كل ما يخصه حتى يتم لها التوازن والوحدة والتناغم ، وهذا ما نسعى إلى توضيح كيفيته فى هذا الفصل .

شمولية الرؤية الفنية :

خلق الإنسان مع الطبيعة ، كجزء منها ، وعاش زمناً طويلاً كأننا بيولوجيا لا يختلف عن غيره من الكائنات ، وفى لحظة ما من لحظات الزمان ، حدث ما آذن ببدء التاريخ البشرى . فما هو هذا الحدث وما طبيعته ؟ على الأغلب أنه كان إحساس الإنسان بضيق هويمته ، وانسباحها فى أشياء العالم ، هو ذلك الذى أشعل الفتيل ، فانفجر خيال الإنسان

(١) ج. برونوفسكى - وحدة الإنسان - ترجمة د. فؤاد زكريا - ص ٣ ، ٤ .

فى عمله باحثاً عن تميزه ، وهذا ما يؤكد - إريك فروم - من أن لحظة ظهور الانسان ترتبط بعلمه عن الطبيعة ، وبقدرته على تجاوز القيود الفيزيائية ، وفاعليته فى التأثير فيما حوله ، وتتمام بصيرته وخياله ووعيه بذاته ^(١) . فهل كان هذا التمييز نعمة أم نقمة ؟ ليس هذا موضع الإجابة الآن ، إنما الأحرى أن نصف ما حدث فى رحلة السعى وراء التميز والسيطرة على الطبيعة رحلة سعيه من أجل التحول من آلة بيولوجية إلى ذات كيف تمت ؟

مما لا شك فيه ، وما أكدته علماء الأنثروبولوجيا ، وتاريخ الثقافات أن الإنسان يختلف عن غيره من الكائنات الحية فى وعيه بحركة العالم وتغيره من حوله ، ففى حين تجهد كل الكائنات الحية نفسها كى تستقر مع محيطها ، وكل إمكانية التغير لديها منصرفة للنضال من أجل البقاء والمحافظة على الذات فى عالم معرض للتغير ومعاكس لحاجاتها ، نجد أن طاقة التغير فى محيط الانسان هى الشرط الطبيعى لحياته ، فالأساس بالنسبة للانسان هو الحياة فى أوضاع متغيرة ^(٢)

ومن هنا فإن لحظة وعى الإنسان بالحركة والتغير فى الطبيعة هى لحظة انفصاله عنها ، ولو تساءلنا كيف تم هذا الوعى بالحركة والانفصال معا لكان للخيال الفنى دور كبير فى الإجابة عن هذا التساؤل حيث تتحدد وظيفته أساسا بصنع صورة ليست موجودة بالفعل ينبذ فيها أشياء ويدخل أشياء أخرى ، أى أدخل النظام فى عشوائية وفوضى الأشياء من حوله ، وهذه الصورة هى مقدمة « للصورة الفنية » بمعناها الاصطلاحي الذى تحدد فيما بعد حيث لا تخرج عن أن تكون ذلك « الكل الشامل للعناصر المتجانسة وغير المتجانسة فى شكل ذى معنى مكتمل » ، وأما هذه اللحظة التى قام فيها الإنسان بعمل ذلك فهى اللحظة الجمالية التى تحدت فيما بعد فى أعمال فنية متميزة .

وهكذا فإن أولى لحظات وعى الإنسان ذات علاقة مباشرة بالإدراك والاستيعاب الخيالى للعالم ، ذلك لأنه لم يكن لدى البشرية فى بدايات خروجها من الحالة البيولوجية ووعياها بحركة العالم وتغيره حولها ما هو أيسر وأكثر عقوبة من التشبيه والمقارنة المباشرة. ففى أشياء الطبيعة وظواهرها كان الإنسان وقت ذاك يرى النفس والإرادة ، مثل ما كان يرى فى أفعاله ، تجسيدا لتدخل قوى الطبيعة على حين أن الإنسان المعاصر لا يتعرف على

(١) إريك فروم - المجتمع السرى - بقلم د. عزت حجازى - المجلد التاسع ، تراث الانسانية ص ٩٦ .

(٢) مدخل إلى السيوطيقا - مجموعة مقالات وأبحاث ، أشرف سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد ص ٢٠٨ من مقال يورى لوتمان- ويوريس أوسبسكى - حول الآلية السيوطيقية للثقافة - ترجمه د. عبد المنعم تليمة .

الناس والطعام والطبيعة بشكل مباشر بل عبر سلسلة لا نهائية معقدة من الحلقات الوسيطة ^(١) ، ونعود للإنسان البدائي فنقول إنه أصبح نتيجة وعية بانعكاسات أشياء الطبيعة وظواهرها كيانا متحركا يتوجه أبدا إلى الطبيعة تارة ، وإلى متطلبات العمل الإنسانى تارة أخرى ، ولم يكن الإنسان فى هذه الفترة يحفظ شيئا فى ذاكرته بتخطيط مقصود ، بل كان يتصرف تبعا لباعث مباشر لنزوع عفوى ، وفى لحظة تماسه مع الشيء تظهر صورة الشيء نفسه وصورة الفعل كتجسيد للفكرة ، أى كتصور للشيء ، فهناك ثمرة يراد قطفها من فوق شجرة عالية ، فبعد سلسلة من التجارب الفاشلة من القفز وغيره من الأساليب يلجأ الانسان إلى عصا يمسك بها ليزداد طولا ويوقع بالثمرة ، فما هو الجديد فى هذه الخطوة بعد أن ضم عناصر الموقف فى صورة ؟

إنه اكتشف الممكن مما هو متاح من وسائل ، فجاءت الأداة ، وبالتالي القدرة على الموازنة بين شيء وآخر وتحديد فائدة كل منهما ، وباستخدام الأدوات لا يعود شيء مستحيلا من ناحية المبدأ ^(٢)

والحقيقة أن النقلة من « التصور الخيالى » إلى إبداع « الأداة » كشفت عن أن فى الإنسان ذاتا غير آلية ، وذلك بالنظر فى أفعال الانسان التى يتمها بخبرته لا بالنظر داخل آلية مخه ليتم لنا معرفة كيف تحول الخبرات إلى معرفة ، فسنجد أن الأساليب التى يتبعها الإنسان لاكتساب المعرفة لا يمكن أن تصاغ كلها صياغة شكلية ، فالرسائل التى يتلقاها من عالمه الخارجى ومن عالمه الباطنى لا تؤثر فيه كأنها ثقوب فى شريط أو علامات مغنطة منطبعة عليه ، بل إن مجموع انطباعاته الحسية ، وذكرياته المخزنة من الماضى وتفاعل الفكر فيما بين هذه وتلك يشتمل على نوع من المعرفة لا يمكن صياغته فى رموز وكأنه المدخل الجديد لآلة من الآلات ^(٣) بل على العكس هناك ذات تنمو وتتغير من خلال اكتساب خبرات ، وهناك أيضا عالم يكتشف ، ويتسع ، ويتبلور ويمثل مصدراً للخوف والاضطراب بظواهره المختلفة ، الفيضان ، والعواصف ، والزلازل والبراكين ، ومن خلال المواجهة بين الذات (وليس الآلة) (والموضوع) (العالم بظواهره المختلفة) تنشأ الرغبة فى السيطرة على هذا العالم ، ومن هذه الرغبة تتضح العلاقة المعرفية بينهما ، فما هى طبيعتهما؟

(١) غيورغى خاتشف - الوعى والفن - سلسلة عالم المعرفة - ترجمة د. نوال شريف ص ١٢ .

(٢) إرنست فيشر - ضرورية الفن - ص ٣٦ .

(٣) ج. بيرونوفسكى - وحدة الانسان - ترجمة د. هزاد زكريا - ص ٣٧ .

تتضح طبيعة العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع من خلال تحليلنا لها ، فالطرفان غير متكافئين ظاهريا ، هناك عالم متغير ، متعدد العناصر ، مليء بالأخطار ، وهناك ذات تمتلك القدرة على صنع الصور بواسطة الخيال ، وتحويل هذه الصور إلى أداة تسيطر بها الذات على الطبيعة التي تهدد مسار حياتها بالفوضى أو الخطر ، فالعلاقة المعرفية إذن علاقة تضائية ، بمعنى أن الإنسان لكي يعرف على ماذا ينبغي أن يسيطر ، يجب عليه أن يعرف لماذا ومن أجل ماذا يسيطر ؟ وهنا يبدأ فى معرفة « ذاته » وأهمية حماية تلك الذات من الخطر ، وأهمية تنمية ملكاتها لاكتساب المزيد ، وأهمية تطويرها حتى تكتمل استعداداتها وتوسع ، وهنا تنشأ النظرات العقلية والنفسية فى بداياتها « من أنا » وماذا ينبغي على أن افعله لأعيش واتكيف مع هذا العالم « وفى نفس الوقت يتجسد الطرف الآخر بكل ظواهره ووقائعه وأحداثه (أى الفيزياء) ، ومن تفاعل خبرات الذات مع الموضوع تظهر الصورة العلمية فى صورتها الأولى ، لأن الصورة العلمية بأسرها ليست سوى تجميع واسع الأفق لكل الخبرات ، ولعل هذا القول يوضح الطابع العلمى لهذه الصورة الأولى للعلم ، وهذا حقيقى ، فنحن لا نستطيع أن نسلك عمليا دون أن نكون صورة ضمنية للعالم تكون جزءا لا يتجزأ من سلوكنا (١)

وهكذا فعل الانسان الاول ، مارس عمله على الطبيعة وفقا لتشكيل خبراته فى نظرة مترابطة لا حسب نوبات مفاجئة متقاطعة ، ولكى يحكم السيطرة جاء تشكيله للاداة أو التكنولوجيا فى صورتها البدائية .

وهكذا كانت الوظيفة الأولى للفن ، هى وظيفة معرفية ارتكزت على مبدأ المغايرة ، مغايرة وتمايز الانسان عن الطبيعة (٢) ، ثم قدرته على تشكيل « الصورة » . وفى هذه الصورة كانت الفكرة تسيطر على المادة بواسطة أداة أو فعل ، وتشكلت الاداة وفقا لشكل جمالى ، وتحقق للفن جانباه الضرورى والمستمران إلى الآن : فكرة أو معرفة أو انعكاس ، يتجسد من خلال النشاط الإبداعى فى منتج محسوس .

ولعلنا نلاحظ هنا أن الفن فى صورته الأولى - ارتبط بتشكيل المادة غالبا . تارة كاداة للعمل وتارة أخرى كسلاح ضد ظواهر الطبيعة وحيواناتها كما أوضحت فى الفصل الاول . وبالإدانة حاول الانسان أن يسيطر على الطبيعة ، إلا أن علم الاداة لا يبدأ من القمة ،

(١) المرجع السابق - ص ٤٢ .

(٢) هيربرت ماركيز : البعد الجمالى - ترجمة جورج طرابيشي - ص ٢١ .

فهو يصنع أدوات تحقق شيئاً وتقتصر عن تحقيق أشياء ، وبالتالي فإن حلم السيطرة في حاجة إلى إكمال ، ومن هنا يعود مرة أخرى إلى أعمال الخيال ومع استمرار حركة البناء والتغيير في العالم المحيط ، ومحاولة السيطرة على الطبيعة بواسطة الأداة في شكلها العلمي والفني ، وتراكم الخبرات المختلفة التي نشأت عن العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع وتطور جهازه الذهني والعصبي تبعاً لذلك - كما سبق أن أوضحت - استطاع الإنسان أن يخلق محيطاً اجتماعياً ، وهذا المحيط الاجتماعي مثل المحيط البيولوجي هو الذي يجعل الحياة ممكنة لا من حيث هي حياة عضوية ، وإنما من حيث هي حياة اجتماعية . غير أن هذه الحياة الاجتماعية الثقافية لابد أن تتضمن في ذاتها آلية بناء دائمة وهذا ما تتجذره اللغة الطبيعية ، فاللغة هي التي تمنح أعضاء الجماعة طاقاتهم العنسية التي تدرك البناء عندما يتحول عالم المدركات المفتوح إلى عالم محدد بأسماء^(١)

ومن هنا نشأت أعظم أداة من أدوات الإنسان للسيطرة على العالم من حوله ، لكنها ليست « أداة عمل » كالأدوات الإنتاج إنما هي أداة أهم ، تقف وراء العمل الاجتماعي كله ، وهي ليست نتاجاً طبيعياً ، بل هي نتاج اجتماعي ، يمثل تطور رحلة الإنسان بعالمه الاجتماعي وعلاقاته^(٢)

وفي الحقيقة أن اللغة في مراحلها الأولى كانت ما يمكن أن نسميه لغة إشارية ثم تطورت إلى لغة شيئية ، تصويرية ، حيث تحدد الشيء ، كما تفعل الكاميرا الفوتوغرافية ، وارتبطت في بدايتها بالمحاجات الغريزية ، حيث كانت عبارة عن أصوات وصيحات خوف أو رضا ثم ارتبطت بتحديد الأشياء في حركتها الواقعية ، ومع التطور الروحي للإنسان ، ونضج ملكاته النفسية والعضوية أدى به إلى أن يتأمل « الآخر » الذي يواجهه على نحو مغاير ، وخاصة بعد قصور الأداة - التي صنعها عن التحكم في ذلك الآخر (الطبيعة) - وسواء كانت الأداة عملية أو لغوية - حيث مثل أمامه عالم غريب ، رغم أنه من صنعه ف شعر بالاعتزاز ، فابدى الأسطورة ، ليطوع اللغة ويخلق بها عالماً يعبر به عن ذاته حيث كانت اللغة في مرحلتها الأولى قادرة فقط على الوفاء بوظيفتي الإعلام والإخبار ، ثم استطاعت عن طريق الأسطورة أن تقوم بوظيفتي التصوير والتعبير ، فاللغة - كما تقول سوزان لانجر هي الأداة الأولى للتعبير التصوري Conceptual expression^(٣) بمعنى أن بها نحدد أشياء

(١) بيرى لوتمان - بيريس أوبسنسكي - حول الآلية السيميوطيقية للثقافة - ترجمة د. عبد النعم تاييه من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا - ص ٤٩٧ .

(٢) د. عبد النعم تاييه - مقدمة في نظرية الأدب - ص ١٧ .
(٣) Susan Langer : The Cultural importance of Arts, p. 89

الواقع بكلمات تمثل أفكارنا وتصوراتنا عن هذه الأشياء . ومن ذلك نمت طاقة التجريد والقدرة على الرمز ، وكانت الأسطورة في هذه المرحلة تخطيط واقع منشود ، يأمل الإنسان في تحقيقه ، بعد أن قصرت الآلة عن أن تحققه . وذلك بواسطة الرمز الذي هو نزوع بشري إلى تنقية الخبرة من الجزئية والفردية المباشرة ، ونزوع بشري إلى التحرر من قيد الزمان والمكان^(١)

وفي الحقيقة أن الأسطورة لعبت دوراً أساسياً في النهوض بمستوى الرمز واثراء دلالاته من مجاز ، وأخيلة ، صاغت العالم نقياً شفافاً ، ومكنت الأسطورة - من خلال ذلك اللغة من أن تكون لغة أدب وفلسفة وعلم .

وفي الواقع إذا فحصنا الأسطورة سنجد أنها تحوى في اعطافها تأمل الفيلسوف وتجريب العالم وإبداع الفنان ، وبها ومن خلالها وقف الإنسان الأول بإزاء العالم الطبيعي معتدا بذاته وإرادته واختياره ، مكتشفا حقيقة ذاته أنها قادرة على احتواء العالم بهذا الخيال المبدع . بمعنى أن الأسطورة لم تكن كما يراها الكثيرون فوضى أو كتلة لا شكل لها من الأفكار المبعثرة ، بل العكس تماماً ، فهي الرحم الذي أحتوى كل بذور أنشطة الإنسان المختلفة والتي تطورت متمايضة بعضها عن بعض - دون أن تنفصل عن وحدتها الأولى - فتجسدت فنا ودينا وفلسفة وعلم لكل منها لغته التي تعبر عن معرفة واحدة هي المعرفة الإنسانية ، وتسعى من أجل بلوغ هدف واحد هو سعادة الإنسان وارتقاؤه . فما زالت العلاقة بين الإنسان وعالمه تحكمها نفس الدوافع والغايات التي حكمت العلاقة قديماً بينه وبين عالمه ، فإذا كانت الدوافع التي أدت بالإنسان الأول إلى خلق الأسطورة هي دوافع تحقيق ذاتيته والتكيف مع عالمه ، فإن دوافع إنسان العصر الحديث هي تحقيق فرديته التي ضاعت داخل الأشكال والأنظمة السياسية والاقتصادية ، وأدت إلى اغترابه وتحويله إلى شيء ، وإذا كان موضوع الفكر الأسطوري هو السيطرة على مخاطر الظواهر الطبيعية من حوله ، فإن موضوع فكر الإنسان الحديث سواء كان علمياً أو فلسفياً أو فنياً هو تروء مخاطر التكنولوجيا وتحقيق المعادلة الصعبة ، أى الاستمرار في التطور العلمي الذي لا مناص عنه وتحقيق توازن الإنسان وتناغمه مع نفسه ومع ما أبدعه .

(١) د . عبد المنعم تليمة : مقدمة إلى نظرية الأدب - ص ٧٧ .

لعل ما سبق يوضح ما أهدف إليه من إثبات وحدة المعرفة الإنسانية على اختلاف أنواعها الفنية والفلسفية والعلمية ، لأن من يمارسها جميعاً هو الإنسان ، والإنسان واحد في كل انشطته كما سبق أن قلت ، وكلما حاولنا فصل المعارف بعضها عن بعض ، فصلنا بين ملكات الإنسان وقرنتنا وحدته ، فزدنا من غريبته وشقائه ، ولذا سألنا أن أوضح فيما بعد مدى التكامل بين جوانب المعرفة الإنسانية ، مستخدمة في ذلك آلية محرك لهذا التكامل وهو الفن لأنه كما سبق أن قلت هو الرؤية الخلاقة التي تسرى في كل الأنشطة بما نمتلك من حدة خيالية وبصيرة حدسية هي بدورها العنصر الموحد للجوانب المعرفية المختلفة .

الفن والفلسفة :

وجريا على ما ذهبتنا إليه من أن الفن رؤية شاملة لكل الأنشطة الإنسانية ، بدأت بإدراك التغير في الأشياء المدركة ، ولما كان هذا الإدراك يتم بحواسنا ، ولما كانت حواسنا عاجزة عن استيعاب التغير في عموم ، قام الإنسان الأول بتثبيت الحقيقة المتحركة ، وجمد الأشياء في صور وعلاقات ثابتة ، لتصلح له في الاستخدام اليدوي ، وحين عجزت الأداة عن تحقيق غاياته في السيطرة على العالم المتغير من حوله ، فلجأ - كما قلنا للخيال مرة ثانية - وصنع الأسطورة بعد تطور اللغة وإتقان وسائلها ، والأسطورة في بدايتها كانت ترتكز على نمو ملكتي التجريد والتعميم ، فالتجريد هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء ، والتعميم هو إطلاق هذه الصفة المستخلصة على كل الجزئيات أو الأشياء التي تشترك فيها ^(١) . وبهذا المعنى يظل التجريد والتعميم مرتبطاً بالحاجة العملية والخبرة البشرية ، ويتجلى العالم للإنسان في حدود هذه اللغة وهذه المفاهيم العملية ، فالأسطورة في صورتها الأولية كانت من صنع الخيال الذي يفي بالحاجة العملية للإنسان في الصيد ، والزراعة ، والأخصاب مستخدماً في ذلك ألواناً من الفن ، (تصوير ، رقص ، غناء أدعية) ، ومع ذلك لم يعوزها الخلق والإبداع لما ليس موجوداً وهو الجانب الفني فيها ، ومع تطور الملكات الفاعلة في الإنسان من ذهنية وعصبية ، وتراكم الخبرة ، اكتمل للعقل أداء دوره النظري ، ومما لا شك فيه أن الأسطورة مهدت للفلسفة وخاصة عندما تراكبت وانتظمت في شعر تأملى قدم للإنسان نظرة كلية لعالم آخر خيالي يطابق فيه عالم الطبيعة وعالم الإنسان ، فكما أن للبشر نفوساً ، فللطبيعة أرواحاً تسرى بين ظواهرها مكونة آلهة في أشكال متعددة تفعل كما يفعل الإنسان في زواجه وحياته وصراعاته ، من هذه النظرة الكلية - بعناصرها المتعددة - التي قدمها الخيال الناشط في الأسطورة ، انبثق العقل الفلسفي باحثاً عن « العلاقات الترابطية » بين الأشياء ، ولقد تحدد ذلك في مطلبين .

(١) د. عبد المعظم تليمية . مقدمة في نظرية الألب - دار الثقافة للطباعة والنشر ص. ٢٢ .

(أ) رد الكثرة إلى واحد أو الكل إلى واحد من واقع الحرص على عدم تسرب أجزاء الخبرة.

(ب) تحليل الخبرات المتحصلة من الخيال على شكل كلى ، وردها إلى عليها الأولى التي تفسرها .

هكذا أُنبتت النظرة الفلسفية من الكم الكلى الذى قدمه الخيال ، ومن النظرات الميثولوجية والتأملية التى تجسدت فى لغة تتميز بالرمز والمجاز والغموض ، فكان ذلك أول مظهر من مظاهر التكامل ، أى واقعة اكتشاف الفن للفلسفة أو بعث الفن للفلسفة إلى الوجود. فالفن بواسطة الأسطورة قدم الصورة الإجمالية الكلية ، وقامت الفلسفة بتحليل وتنقية هذه العناصر فى مذهب ومنهج أكثر وضوحا ، وأكثر دقة . وبذلك يمكن القول - مع أئورنو - أن ثمة تشابكا وتداخلا بين الفلسفة والفن من حيث مضمون الحقيقة ، إلا أن الحقيقة الخاصة بالعمل الفنى لا تشبه تماما تلك الحقيقة الأخرى الخاصة بالمفهوم الفلسفى^(١) الذى يكون أكثر دقة ، وتحديدا ، ووضوحا .

ولعل هذا ما وضح فى الفكر الفلسفى قبل سقراط حيث تشكلت الرؤية الفلسفية وفقا لمبادئ جمالية حيث تجمع الرؤيتان المميزات والخصائص الفنية والفلسفية من حيث الكثرة إلى وحدة ، والمنظور الخاص الذى يتخذه الفيلسوف ، فهذا الطابع الذاتى هو ما يدنو بالفلسفة إلى الفن ، فإذا كان كل علم جديد يستبعد تماما ما سبقه بل ينفيه ويصبح القديم جزءا من التاريخ لا أكثر ولا أقل ، فإن كلا من تاريخ الفن وتاريخ الفلسفة يحتفظ بحيويته ومعاصرته مهما بعدا عنا تاريخيا ، فلا يستطيع فنان أن يبدع دون أن يملأ ذاته من تاريخ الفن الذى يجيده أكان تصويريا ، أو شعرا ، أو موسيقى ، كما لا يستطيع أن يتفلسف إنسان إلا بالجلوس على مائدة الفلاسفة والتحاوّر معهم . ولكن إذا كانت الفلسفة بهذا الطابع الذاتى ، والانتاج المتفرد لكل فيلسوف أشبه بالفن ، فهى أيضا تشبه العلم من حيث أن كلا منهما يستخدم مقولات ومناهج بطريقة واعية تتزايد يوما بعد يوم ، وتتسع دوائرها باستمرار^(٢)

فإذا كان ذلك أول مظهر من مظاهر تكامل الفن والفلسفة وفعاليتها معا ، فإن هناك صورة أخرى للتكامل ولكنها اتخذت شكلين :

Theodor Adorno : Aesthetic theory, P., 189 .

(١)

(٢) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفلسفة - ص ٢٠٨ .

أولا الشكل الصراعي :

ففى فترة لاحقة أستقرت للعقل ملكاته الفلسفية ، ونحت نحو الاستقلال ، ولم يعد ينتظر أن يقدم له الفن تلك « الكلية » التى يقوم هو بتحليلها وتحديد علها ، فقد اصبح العقل نفسه مصدرا لانتاج كليات ولكن الفيلسوف وهو بصدد تشييد هذه الكلية وجوديا أو معرفيا أو قيميا بواسطة العقل ، يستشعر نقضا فيما يقدمه العقل من حلول وبنامات ، نقضا يتضح فى اخفاقه فى الإلمام التام بعناصر « الكلية » فيلجأ الفيلسوف إلى عرض المشكلة برمتها على ملكة أخرى ولتكن الملكة الوجدانية ليستمع إلى التعبير أو التصوير الفنى للمشكلة ويحقق من ذلك تحصيل صورة أكثر عمقا لمذهب الفلسفى أقرب إلى الاكتمال حيث إنها صورة صاغها العقل والوجدان معا ، وبذلك يجد العقل تفسيراً له فى الوجدان . كما أن الوجدان يجد تفسيراً له فى العقل ، واعتقد أن عمل الاستطيقا منذ أفلاطون - بداية التناول للجمال كمفهوم نظرى - كلها محاولة لتفسير الوجدان عقلا ، أو سبر أغوار العقل ووجدانا .

ولعل طبيعة الفن من حيث كونه رؤيه ابداعية شجعت الفيلسوف على أن يلجأ إليه . فالفن من حيث كونه رؤيه يعكس مواقف مبدعه حيال الوجود فى إبداع ما ، والابداع بدوره يتضمن أولا الكيفية أو السبيل الذى تحتاجة الرؤية ، أى كيف أستوعب الفنان وحل وأضاف وركب بواسطة أداة من أدوات المعرفة حسية أو عقلية أو حدسية أو من خلالها جميعا عمله ، وثانيا التجسيد الذى يحتوى الحكم بالقيمة من خلال الآخرين .

وبذلك التفسير تتداح الرؤية الفنية فى مجالات الفلسفة الثلاثة : مجال الأنطولوجيا ، والأبستمولوجية ، والأكسيولوجيا ، ويؤدى إما إلى أن تصطبغ رؤيه الفيلسوف بالصبغة الفنية أو العقلية فهذا برجسون الذى لم يكتب كتابا خاصا فى الفن ، ومع ذلك فهو كثيرا ما يشير فى مؤلفاته إلى مشكلات الفن ، بحيث تجد عناصر علم الجمال عنده متفرقة ، يكفى تجميعها ، بل ويمكن أن نقول أكثر من ذلك ، فهو يرجع إلى علم الجمال دائما لأن نظرتة

(١) جان بارتلمى - بحث فى علم الجمال - ص ٥٢٥ .

العالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان^(١) ، على نحو يؤدي إلى تعذر فهم نظرية الفن بمعزل عن مذهب الفيلسوف أو فصلها عنه ، ولقد استخدم أفلاطون وأرسطو - مثلا وجدانهم على نحو متباين ميتافيزيقيا وفنيا بحيث إن من لم يستطع أن يفهم ميتافيزيقيا كل فن أفلاطون وأرسطو يعجز عن الإستمع بنظريتهما في الفن.

فإذا كان موضوع الميتافيزيقا يبدأ من يقين بمعنى الوجود لا يجيء متسلسلا أو عن طريق مشاهدتنا له ، لأنه ليس ماثلا أمامنا على النحو الذي يوجد به أى موجود آخر ، على العكس من ذلك تماما ، فإن اليقين بهذا الوجود العام لا يختفى بغيابه . إنه غائب عنا ، وبالرغم من ذلك فهو حاضر بيننا حضورا يختلف عن حضور سائر الموجودات الأخرى . لأن الأساس فيه قائم على إلغاء الوجود الواقعي للأشياء ، أو على افتراض إلغاء هذا الوجود ، لكنه من ناحية أخرى وجود حاضِر ، وحضوره ليس مثولا لشيء محدد بل يتمثل هذا الحضور في تلك الرغبة الجامعة التي تدفع الإنسان إلى ملاحظته والعو خلفه^(٢)

ويمكننا أن نقول إن فلسفة الفن عند كل من أفلاطون وأرسطو تبلورت بهذا المعنى ، في نظرية المحاكاة عند كل منهما ، فإذا كان على الفيلسوف الفنان أن يسعى شوقا أو حيا من أجل معرفة الجمال المفارِق للواقع المحسوس ليجسده فنا ، فإن الفنان عند أفلاطون لا يختلف عن الفيلسوف من حيث معاناته التدرج المعرفي متسلحا بالحب من أجل رؤية الجمال الذي هو أكثر المثل وضوحا ، ففي رؤيته يعلو على المحسوس المتغير ويتطلع إلى الثبات والوحدة والبساطة التي يلتقطها دفعة واحدة عند حضوره أمام الجمال ، فهو الوجود الغائب الذي ملأ قلب الفيلسوف الفنان رغبة في تجسيده نحن ونغما وشعرا ، معبرا عن عقينه تحدث توازنا في أفراد الجمهورية (أو المدينة الفاضلة) ؛ لأن الفنان الفيلسوف قد عرف « حقيقة الجمال » ؛ وبالتالي يستطيع أن يعبر بصدق عن المضمون الفني الحق .

هكذا لا تفهم فلسفة الفن والجمال لدى أفلاطون إلا في ضوء سياق فلسفته التي توجت الوجود كله بعالم المثل^(٣) فعالم الفن - من وجهة نظر معينة - (المحاكاة الصادقة) يندمج في عالم المثل العليا والإبداعات التي يخلقها الفنان ، حكمها حكم المثل ، تستطيع من نواح عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثال (الجمالي) ، لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعية^(٤) (المحاكاة المزيفة) . وهكذا تصارع داخل أفلاطون ملكتا العقل والوجدان وهو

(١) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ص ٢٥

(٢) د. يحيى فريدي - مقدمة في الفلسفة العامة - ص ٧٠ .

(٣) د. امير طاهر - فلسفة الجمال - ص ٣٩ .

(٤) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ص ٤٠٦ .

يشيد عالمه المثالي ؛ فتارة هو الفيلسوف الفنان وهو يرتب المثل على حسب وضوحها وثباتها في الجمهورية ؛ وتارة هو الفنان الفيلسوف وهو يبحث شوقاً وتوقاً عن مثال الجمال المثل في حضرة ، في فيدون وفايدروس . ولم يختلف أرسطو كثيراً عن أفلاطون ؛ فلقد كان الفن - عنده - وسيلة من وسائل توضيح المثل فيزيقاه وبث الحيوية فيها . محاكاة للطبيعة ، والطبيعة ما هي إلا القوة الكامنة والحركة للكائنات لكي تظهر صورتها الحقيقية ؛ فالفنان (العلة الفاعلة) هو القادر على أن يخرج من الشيء (المادة) ما هو بالقوة إلى ما هو بالفعل ، ليتم ما فشلت الطبيعة في إتمامه أو تحقيقه ، فالفن يبحث دائماً عن المثل الأعلى ، لا يحاكي الطبيعة كما هي ، بل يتجاوزها إلى النموذج ، ومن ثم قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة ، يقول « إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع » (١)

وبذلك لم يبق إلا العلة الغائية التي دارت حولها نظريته في التراجيديا ، ففي كتاب « فن الشعر » ، الذي لا يفهم بمعزل عن فلسفته ، عرض لنا نظريته في التراجيديا ، بأنها ذلك الحدث الذي يهدف إلى غاية مهمة هي « التطهير » Catharsis . وهذا المعنى لا يفهم بدوره إلا على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة إيزان واستبعاد الميل المتطرفة (٢) فهو معنى يؤلف في داخل أرسطو نزعتين تتجاذباته ؛ الطب والأخلاق ؛ فهو كطبيب لم يغفل المعنى الطبى للتطهير من حيث إنه تطعيم بنفس مادة المرض لتحقيق مناعة معينة ؛ وهو كرجل أخلاق لم يغف عنه جانب السكينة والهدوء التي تحدثها الموسيقى الدينية مثلاً.

وهكذا اتضحت محاور الميثافيزيقا الأرسطية التي تحدد الوجود بما هو موجود من خلال الإبداع الفنى على نحو أكثر حيوية وجاذبية في آن واحد . فبالصورة الفنية حقق أرسطو ما كان يهدف إليه من تثبيت علم الوجود العام أو الميثافيزيقيا (التي حاول السوفسطائيون أن يهدموها حين ادعوا أن الوجود كله محسوسات متغيرة ، فليس هناك مكان للحقيقة الثابتة) حين شكلت لديه في اتساق وانتظام عناصر الهيبولى المتغيرة في وحدة عضوية ذات معنى ودلالة .

أما هيغل فقد امتلك قدرة خيالية أحد وأخصب مما كانت عند كانط وفيشته ؛ وذلك لأن هيغل - كما بينا في الفصل الأول - قد تداخلت عناصر غير متجانسة في تشكيل عقلية ، فغفل للعالم نظرة بانورامية أرحب وأوسع ، فلم يتعال على الواقع من حيث كونه

(١) د. أميرة مطر - فلسفة الجمال - ص ٦٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٠ .

غريبا عن الإنسان كما فعل كانط ، وإنما سعى إلى التصالح معه ، ولكي يتم ذلك جعل العقل الإنساني يقوم بنشاطه بطريقة متباينة فلسفية وفنية حتى يتغلب الإنسان على شعوره بالاغتراب ويؤكد فاعليته وقدرته في أن يؤدي دوره . فالفكرة العقلية (التاريخية الحية) تحمل في داخلها قوة تحققها في الواقع لأن ما هو عقلي وإقعى عنده ؛ وهذا لا يتم بالتأكيد إلا من خلال رؤية شاملة تتحقق على نحو إبداعي على طول التاريخ البشرى . ومن هنا أعطى العقل أو الروح قدرة على النفاذ إلى الممكن لا الضروري الواضح بذاته فقط ؛ الشيء في ذاته ، لا مظهره الخارجى فحسب ، وبالتالي أوجد لعالمى التومينا والفينومينا أصلهما وتحققهما في الواقع عن طريق تجسد الفكرة ، فلم ينظر هيغل إلى الجمال من حيث كونه مفهوما أو تصورا - وإنما لأن وجدانه يتفاعل مع عقله ، أو لأن عقله يعمل بطريقة متباينة تهدف إلى غاية واحدة - نظر إليه من حيث كونه فكرة تتمثل حسيا من خلال روح إنسانية اقتلعتها من انغماسها في الوسط الحسى الخارجى العادى وجسدتها في تشكيلات جمالية تؤثر تأثيرا فعالا في الحس الإنسانى .

وهكذا لم يختلف مضمون الفن عن مضمون كل من الفلسفة والدين من حيث كون كل منهما يحتوى « فكرة حية » ، واقتصر الاختلاف بينهما على التعبير بأشكال أو أساليب مختلفة .

وبالتالى أدى هذا الصراع بين الملكات إلى ثراء وتكامل الرؤية الهيجلية ، وإلى بيان فاعلية الفن في الكشف عن حركة تحقق وجودية معرفية للذات في سعيها للمطلق ، أو بتعبير آخر إلى التكاملى المعرفى والوحدة الإنسانية ، بل وتحقيق الحرية الإنسانية حين انتهى تطور الفن عنده بالشعر ؛ والشعر فن زمانى يحث الروح على الانفتاح على أشكال من الفن الكونى الذى يفك الغازه العلم يوم بعد يوم .

وفى كوني شوبنهاور المتشائمة الحزينة ، يتجلى الفن بسمه تفاؤلى لتحرير الإنسان وانعتاقه من استبعاد الإرادة الغريزية فلقد حمل شوبنهاور لكل من كانط وهيغل إعجابا مرأ ، فشيده ميتافيزيقاه الطموح على عثرات الفيلسوفين الكبيرين كما رأها . فلقد ترك كانط «الشيء في ذاته» بلا حل ، وظلت فكرة هيغل في التاريخ بلا نزوع للتشكيل الإرادى .

فجاء شوبنهاور ليبرى العالم الظاهرى فكرة لها حقيقة مطلقة وقوة كونية تحركها لتتجسد في أفكار ، ولكل فكرة من هذه الأفكار كثرة هي بمثابة النسخ من الأصل . أما المحرك والدافع لهذه التجسيدات فهو الإرادة أو الشيء في ذاته ؛ فهى المضمون ، وهى

جوهر العالم (وهنا قلب لفلسفة هيغل). والحياة تصاحب الإرادة كما يصاحب الظل الجسد ، فإذا وجدت الإرادة ، وجدت أيضا الحياة ^(١) ، والإرادة من ناحية أخرى ليست مراوغة للمعرفة النظرية فحسب ، بل هي بالأحرى ليست موضوعا للإدراك على الإطلاق . فهي تدرك فقط من خلال تجسدها ، وهي بدورها ليست فى مستوى واحد بل مستويات مختلفة . كما يميز بين الفكرة والتصور ، فالأفكار ثابتة ، نماذج أبدية لكل الظواهر ، ويمكن أن تُلوح glimpsed فقط فى الرؤية الجمالية ، أما التصور فهو مجرد ، استدلالى ، محدود ، يقوم به العقل فى بحثه العلمى حين يربط بين الأشياء فى علاقات تصويرية تحت قانون العلية ^(٢)

هكذا يرى شوينهور أن المعرفة النظرية التى يحققها العقل لا تفى بحاجات الإرادة كلفكرة مجسدة ، كحقيقة أبدية ، هنا لجأ إلى الفن كطريق خلاص من خلاله يعمل العقل بطريقة مختلفة ؛ فهو يتخلى عن الطريقة المألوفة فى النظر إلى الأشياء ، أى أن يكف عن التساؤل عن أين ، ومتى ولماذا بالنسبة للأشياء ، وبدلا من ذلك يتطلع إليها ويتأملها فقط ببساطة ، متجنباً العقل فى جانبه التصورى ، وبذلك يقود قلبه إلى قلب الأشياء وجوهرها الحقيقى .

ولعل ذلك يوحى بأن الفن عند شوينهور هروب من الحياة ، وتجاوز لها ، ولكننى أقول - على العكس من ذلك - إنه رأى أن العقل فى جانبه النظرى مرتبط بالإرادة فى جانبها النفعى الاطرادى اليومى ، الذى لا يسمح بأن يكشف الانسان عن فاعلياته الإبداعية ؛ وهذا هو سر شقاء الانسان . وما تشاؤم شوينهور ؛ إلا لأنه يرى أن الإنسان لا يحقق إرادته فى جانبها الإبداعى ، وهو الجزء الخالد فيه والمحقق لإنسانيته .

ومن هنا فإن شوينهور لا يميز بين العلم والفن كما يفهم من فلسفته ، خاصة بعد تمييزه بين الفكرة والتصور ، وإنما هما وجهان لعملة واحدة هى الإرادة ، ولكن العلم يجسد الإرادة كحاجات ورغبات ، وسعى منتظم ، والفن يجسد الإرادة عمقا وشمولا وثباتا ؛ فلا غناء عن النظرة العلمية من أجل التحقق الفردى ، ولا سبيل أيضا إلى تحقق النوع البشرى إلا من خلال قصيدة ، أو لوحة أو سيمفونية أو مبنى معمارى .

Israel Knox : Aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer, p., 128 .

Ibid, P., 128 .

(١)

(٢)

ولذا فإن الفن بالنسبة لشوينهور مغامرة معرفية بموضوعها الخاص هو الأفكار حيث لا يرتبط موضوعها بالإرادة والعقلية العادية التي تستخدم في الأداء العملي وتصبح الذات من خلال ذلك محررة من عبء ولعنة التأكيد الذاتي^(١)

ثانياً الشكل التجادلي :

لو رجعنا إلى تاريخ الفلسفة ، لتحقيقنا من أن الصلة كانت وثيقة جداً في الفلسفة اليونانية القديمة بين الفلسفة والفن ، ولقد تصارع الفن والفلسفة حول أحقية كل منهما في التتويج على عرش مملكة الحقيقة والمعرفة ، لأن للفن (الشعر خاصة) ريات ترعاه ، وهو إلهي المصدر ، فهو وحى الإله في وجدان الإنسان ، وإذا كانت الفلسفة تصل إلى الحقيقة بطرق ملتوية استنتاجية أو استدلالية ، فالفن يلتقط الحقيقة ويتفوه بها مجسدة حية ؛ لذا فإنه فضلاً عما رأينا - فيما سبق - في الوجه الأول من العلاقة التكاملية ؛ في شكل الصراع بين ملكتي العقل والوجدان في نفس الفيلسوف سنرى الآن الوجه الآخر للعلاقة التكاملية وهو الوجه التجادلي . إذ أن الفيلسوف في بعض الأحيان بالإضافة إلى ما سبق في الوجه الأول يزيد خطوة في الاقتراب من الفن ، فيعبر عن فلسفته بواسطة الأسلوب الفني .

والفنان من حيث كونه عقلاً مبدعاً ، يهتم باختيار مواد بحيث يربط فيما بينها بأسباب وعلاقات ، ويقوم بترتيبها وتنظيمها في نسيج محكم ومتقن ، وهو في ذلك يستخدم خياله وتصوره معاً ، وإن كان يعمل تصوره بطريقة ضمنية وليست محددة في أفكار تشيد مذهباً - مثلاً - . وإنما هناك تصور قد يعبر عنه من خلال روايات لا حصر لها طوال حياته أو قصائد أو لوحات ، أو سيمفونيات تحمل نفس التصور أو القضية أو الفكرة في تعبيرات وأشكال مختلفة . وهذا ما لا يستطيعه الفيلسوف ، أي الإبداع المتعدد الأوجه ، ولقد وصف جيمس جويس في روايته « صورة الفنان شاباً » ذلك من خلال مشاعر بطل الرواية « ستيفن ديدالوس »* عندما حدد طريقه الحقيقي بعد مقابلة القس ، وتيقنه من أنه لم يخلق ليكون رجل دين أو أي شيء آخر ، بل أن قدره « الخلق والإبداع » ؛ الخلق من حرية روحه وشفافيتها .. خلق شيء حي جديد منطلق ، لا يمسك به ولا يفنى^(٢)

M. C. Beardsley : Aesthetics, P. 269 .

(١) ستيفن ديدالوس اسم مركب من اسمين لهما معنى ودلالة ، فسيتيفن أول شهداء المسيحية ، استشهد في سبيل آياته برسائله وديدالوس الفنان المعماري البارز الذي شيد قصراً لقيه وعندما ألقى به في السجن نتيجة لمساعدته ، منع لنفسه لجنة من ريش الطيور لكي يهرب فحقق حلم الإنسان في الطيران .

(٢) تراث الانسانية - صورة الفنان شاباً لجيمس جويس - بقلم أنجيل طبريس اسماعيل - المجلد التاسع من ٢٤٥ .

وإذلك يقترب كثير من الفنانين من الفلسفة من خلال أفكارهم وقضاياهم التي لا تختلف من حيث النوع عن قضايا الفلسفة كقضية المعرفة ، والوجود والانسان ومصيره ، أى إثارة قضايا فلسفية فى قالب فنى ، وهناك نماذج عديدة لهؤلاء الفنانين الفلاسفة ، سنكتفى باختيار نماذج لهم ، ولكى يتضح هذا الشكل التجادلى سوف نختار نماذج من فلاسفة اتخذوا من الأسلوب الفنى قالباً لعرض فلسفتهم ، ثم نختار نماذج من فنانين عبروا بفنهم وأشكال إبداعاتهم المختلفة عن قضايا فلسفية .

(١) بداية سنتحدث عن الفلاسفة الذين اتخذوا من الأسلوب الفنى ، قالباً لعرض فلسفتهم ومن هؤلاء الطبيعيين الأوائل ، حيث تصطبغ رؤيتهم بالصبغة الفنية ، ولقد صاغ أنكسمندريس معظم آرائه الفلسفية فى عبارات شبه شعرية ، كذلك استلهم بارمنيدس الآلهة ، كما فعل هزئود عارضاً فلسفته فى أسلوب رمزى جميل ، كاشفاً من خلال القصيدة لطريق المعرفة الحق ، فيقول « حملتنى الجياد إلى أبعد مما كنت أتوق لأنها قادتنى إلى طريق الآلهة المجيد الذى يهذى المستنير بنور المعرفة إلى سائر المدن ^(١) وهكذا فعل من بعده أنبادقليس . وعلى الرغم من هجوم أفلاطون على هزئود وهوميروس ، فمما لا شك فيه أنه قد مزج الفن بالفلسفة من حيث الشكل (المحاورات) ومن حيث الأسلوب (الأسلوب الشعرى) ومن حيث المضمون (الحكاية الرمزية) ؛ بمعنى أن فلسفته ما زالت وستبقى لها جانبياتها الخاصة من خلال هذا الشكل الحوارى الذى يستهوى البشر لما يتضمن من حركة ودينامية ، ودراما بين الأفكار ، وكذلك الأسلوب الشعرى الرقيق الذى يكشف دائماً عن روح شاعر قتلها عقل سقراط الصارم . وبالحكاية الرمزية أوضح نظريته فى المعرفة من خلال « أسطورة الكهف » ونظريته فى النفس ونظريته فى الجمال من خلال وصف شعرى رائع لرجفة النفس عندما يملؤها فيض الجمال حين تتذكره ، ومن دفة اللقاء تنصهر الأغلفة التى غلفت بالريش سنين طويلة ، فتنبز الأجنحة مرة أخرى فتعود للنفس قدرتها على التحليق عائدة إلى عالم الجمال الذى كانت تعيش فيه من قبل ، ويترك هذا العالم المزيف الذى سقطت فيه نتيجة خملتها وإهمالها .

ولعل ما يفرض التواصل والتكامل بين الفلسفة والفن نمو الوجدان من خلال قوالب عقلية ، فنجد ازدواجية من نوع فريد يعبر عنها فيلسوف وشاعر معا مثل شيللر ، فقد اختلفت حوله الآراء بين رأى لا يرى فيه إلا شاعراً أريباً ، ورأى آخر يرى فيه مفكراً فلسفياً

(١) د. أميرة مطر - الفلسفة عند اليونان - ص ٨٣ .

وصاحب نظر تأملى ، ولعل شيلر نفسه كان على وعى بتلك الثنائية (الفكر - شعرية أو الشعر - فكرية) وهذا الوعى قاده إلى منهج « التوازنات » ؛ ذلك المنهج الذى كانت « ذاته الشخصية نقطة بدئه ، فلقد سعى من أجل الكلي أو الكلية الإنسانية المتوازنة^(١) فى الانسان ولم تكن مسرحياته وشعره إلا تعبيراً عن مفاهيمه الفلسفية عن النفس الجميلة والحرية الإنسانية التى لن يناهها الإنسان إلا عن طريق الجمال. يقول فى قصيدته «آلهة اليونان»

كان على القلوب كلها أن تنبض بالسعادة

لأن السعيد كان من أقاربكم

لم يكن فى ذلك الوقت شىء مقدس إلا الجمال

ولم يكن الإله يخجل من أى مقعة^(٢)

ومع تطور الثقافة البشرية نظر الفلاسفة فى القرن العشرين إلى الإنسان من حيث كونه « كلاً » لا يتجزأ إلى إنسان معرفى أو علمى أو اقتصادى أو سياسى أو أخلاقى ، كما كان ينظر إليه فى القرن السابق ، كذلك أهتموا بموضوعات آلام الفرد وآماله التى كان يتركها الفيلسوف إلى رجل الدين أو المصلح الاجتماعى ، وأصبحنا نجد لدى الفلاسفة المعاصرين أحاديث طويلة عن بطلان العالم ونقص الوجود البشرى وفناء الحياة الإنسانية وإخفاق الوجود لذاته ، كما هو الحال عند سارتر فى كتابه المشهور « الوجود والعدم »^(٣)

ولما كانت آلام الإنسان الفردية وآماله من خلال مواقفه فى الحياة هى المحور الرئيسى لفلسفة سارتر وغيره من الوجوديين ، فقد وجد أن الأسلوب النفسى «رواية ومسرحية» ستعبر أعمق ما يكون التعبير عن فلسفته ، لأن الحقيقة - فيما يرى الوجوديون - لا تترك عن طريق العقل وحده فإن أى وصف عقلى لا يمكن أن يقدم لنا « الواقع » صورة صادقة بكيته ، ولهذا يحاول الوجوديون أن يعبروا عن الواقع فى كل أوجهه على نحو ما ينكشف فى تلك العلاقة الحية من الانسان والعالم ، فالنفس يحب الإنسان ويحترمه ، ولذلك فهو يصوره كما هو - لا كما ينبغي أن يكون - إنساناً يثير الحب والاحترام حتى فى أشد لحظات ضعفه وعجزه^(٤) ولذلك فإن مسرحية « جلسة سرية » قد تكون أقوى

(١) فريدريش شيلر - فى التربية الجمالية للانسان - ترجمة وتقديم د. وفاء محمد إبراهيم - ص ١٩ .

(٢) د. مصطفى ماهر - شيلر حياته وأعماله - ص ١٧٣ .

(٣) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفلسفة - ص ١٢٥ .

(٤) د. رشاد رشدى - مقالات فى النقد الأدبى - ص ٣٤ .

تعبيراً عن بعض آراء سارتر في كتابه « الوجود والعدم » كما أن روايته المسماة « بالغثيان » قد تكون أقرب إلى الفهم من كتابه « التخيل » وهلم جرا (١) كما أوضحت المسرحيات أيضاً مواقف سارتر المختلفة تجاه الدين كما في مسرحية « الشيطان والرحمن » والسياسة كما في مسرحيته « الأيدي القذرة » ، والحرية كما في روايته « دروب الحرية ، والأخلاق كما في مسرحيته « الذباب » (٢)

ولعل هذا ما فعله أيضاً فلاسفة المسلمين حين اهتموا بالتعبير عن أعظم مفاهيمهم الفلسفية بأساليب فنية وصياغات رمزية . يقول ابن سينا في قصيدة مشهورة يصوغ فيها مذهبه في خلود النفس :

هبطت عليك من المحل الأرفع

ورقاء ذات تعزز وتمنع (٣)

وكذلك ابن طفيل في روايته « حي بن يقظان » حيث نراه ينفج طريقاً رمزياً للإجابة عن أسئلة المعاني الميتافيزيقية ، وهي نمو العقل الموحد منذ بداية خلقه حتى وصوله مرتبة الاتحاد بالخالق (٤) كذلك أبو حيان التوحيدى الفيلسوف الأديب الذى مزج الحكمة بالأدب والتصوف بالفلسفة ، وهو طراز فريد من المفكرين نوحس رفيف ، وفكر عميق حتى إنه يعد المعبر عن ثقافة النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى (٥) وكذلك الفيلسوف الصوفى العظيم ابن عربى ، وهو يعبر عن مذهبه الجوهرى والأساسى فى وحدة الوجود « شعراً قائلاً :

لما نظرت عيني إلى غير وجهه

ولا سمعت أذنى خلاف كلامه (٦)

(ب) إذا انتقلنا إلى الفئة الأخرى ، فئة الفنانين الذين عبروا بفنهم عن قضايا فلسفية ، فسنجد الكثيرين ، وإذا سنختار نماذج منها غربية وشرقية وعربية ولعل ما سنلاحظه فيمن سنختارهم هو « المعاناة » ؛ وهى العامل المشترك الذى يربطهم بالفلسفة من

(١) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفلسفة - ص ١٤١ .

(٢) انظر موريس كرانسترن - سارتر بين الفلسفة والأدب - ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد - مواضع متفرقة .

(٣) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفلسفة - ص ١٢٢ .

(٤) تراث الإنسانية - حى بن يقظان لابن طفيل - بقلم د. عبد الرحمن بدوى - المجلد الأول - ص ٢١١ .

(٥) تراث الإنسانية - الاستماع والمؤانسة لأبن حيان التوحيدى بقلم د. زكي نجيب محمود - المجلد الأول من ٧١٢ .

(٦) تراث الإنسانية - الفتوحات المكية بقلم د. أبو العلا طه - المجلد الأول - ص ١٦٦

حيث هي « معاناة أصيلة » في البحث عن الحقيقة ، فمعاناة الفنان تبدأ فلسفية لأن الفن لا يتضح إلا عندما يختار القالب الذي يصب فيه رؤيته . فالرؤية لدى كل من الفيلسوف والفنان هي في الحقيقة تجميع كلي لعناصر تم كشفها بالتحليل سواء تم على مستوى الفلسفة أو الفن ، فالاختلاف ، في اعتقادي هو في مرحلة التنفيذ واختيار القالب أو الشكل الفني الذي يعبر عن الملكة الضاغطة بصورة أكبر وأحد .

ولقد رفض جوته نظرية المحاكاة التي قصرت الفن على كونه محاكاة للطبيعة وأنه لابد أن يرتبط بالجمال ، ورأى أن الفن قوة تشكيلية قبل أن يكون جميلا ^(١) ولعل هذا الإيمان بقوة الفن الإبداعية جعله يتبنى قضايا إنسانية يعبر بفننه عنها ، فلقد دفعته روح العصر اللامثة شوقا إلى المعرفة الطموحة في كل أنواعها علميا ، وفلسفيا أن يبدع شخصية « فاوست » ذلك الإنسان الذي عذبه الشوق إلى المعرفة ليل نهار ، وأراد أن يبحث عن أصل كل شيء في الأرض والسماء فليس الطمع في الثروة أو المتعة هو الذي دفعه إلى البحث عن أصول الأشياء ، بل الشوق إلى المعرفة . فلقد عجز عن إشباع هذا الشوق بكل وسائل السحر والعلم والتنجيم ، فلجأ إلى الشيطان ؛ الشخص الوحيد الذي وعده بالإجابة عن أسئلته ^(٢) حتى وإن كان الثمن حياته ، وكانت مسرحية فاوست لذلك تجسيدا « لروح عصره » بل هي ما زالت تمثل روح الإنسان التواقفة إلى المعرفة وصراع الإنسان بين الشيطان وأله ، بين الحياة والخلود .

شبيه أنا بالندوة .. التي تفوص في الطين

تمحوها قسدم العابر وتدقنها

حين تعيش في التراب وتستمد منه الغذاء ^(٣)

ويعتبر مارسيل بروست فيلسوفا أفلاطونيا بالمعنى الواسع لهذا التعبير ، وترجع أفلاطونيته هذه إلى شعوره المؤلم بما هو نسبي زائل ، وبالحاجة الملحة التي تدفعه إلى التخلص من هذه النسبية وذلك الزوال لكي يتمكن من الوصول إلى المطلق والأبدى ؛ ذلك أن الإنسان مكبل ، حبيس غار ، لا يرى في قرارة نفسه أو من حوله إلا ظلالا هاربة ، وقد أجهد بروست نفسه في قوة وحماسة ليصل إلى تلك الحقيقة ، وأن ينقذ أثنى جزئيات الحياة

(١) ارنست كاسير - مقال في الإنسان ص ٢٤٦ .

(٢) د . عبد الغفار مكادى - البلد البعيد - ص ٤٢ .

(٣) المرجع السابق - ص ٤٨ .

من برائن الموت ، وأن يبقى على جوهر الكائنات وعلى كياننا من الزوال فيقول في كتابه «البحث عن الزمن الضائع » : « لقد زال عني الشعور بالحقارة ويأبى فإن ، وكنت أستطيع إذ ذاك أن أستمتع بجوهر الأشياء لأنها كانت لحظة تخلصت من قانون أنشاء الزمن فينا نجعلنا أناسا تخلصوا هم أيضا من الزمن^(١) »

وبذلك يصبح دور الفنان الأدبي أن يبحث عن تعميق الخبرة وحث الوعي البشرى على تجاوز السطحى والعاير ، من أجل الوصول إلى الفكرة حتى وأن كانت غير متوقعة ... وتكون الحقيقة بذلك بين يدي الفرد شريطة أن يعمل وعيه بحثا عن جوهر الاشياء .

ولعل فرانز كافكا Franz Kafka من أفضل الكتاب الذين جسّدوا اغتراب الإنسان الحديث نتيجة التطور التكنولوجي الذي يحول العلاقات بين الأفراد إلى علاقات بين أشياء وروايات كافكا تسمح بتفسيرات كثيرة ، فهي مفرقة في الرمزية ، ولعل رواية « التحول » من أروع وأعقد هذه الروايات ، حيث يتحول « بطل الرواية » البائع الجائل سامسا إلى حشرة ضخمة ، ويصف لنا كافكا في أسلوب نثرى رافضا النزعة الانفعالية العاطفية السهلة ، لكي ينقل الشعور بشكل مباشر من خلال الملاحظة الواقعية ، اكتشاف البطل هذا ، ولقائه مع أسرته ، ومجتمعه ، محاولا في وصفه أن يجسد « معنى الاغتراب » فيكشف عجز البطل عن أن يرتبط في فرح العالم وتحوله المترتب على هذا في عين ذلك العالم إلى شيء غريب وغير إنساني . وبذلك فهو يصور بدقة مخيفة مأزق الإنسان الحديث وهو يبحث عن روح^(٢) ، بعد أن أصبح شيئا .

وهناك أيضا إندريه جيد ، وركل ، وتوماس مان ، وجيمس جويس ، وجان كوكو ، وبريخت ، كل هؤلاء وغيرهم كانت تؤرقهم قضية الإنسان ومصيره في عالم من صنعه ولكنه لا يسعده .

ولنتنقل إلى بعض النماذج العربية والشرقية التي عبرت بفنّها عن قضايا فلسفية متعددة الجوانب :-

ففي تراث العربى القديم نجد أن شعر أبى العلاء المعرى إنما يعكس العديد من الانظار الفلسفية التي كان يتبناها الشاعر على المستوى الذهنى والعقلى ، فمن المألوف لمن يجول في ديوان أبى العلاء أن يصادف من الأبيات المنظومة ما يعكس تلك الرؤى الفلسفية

(١) جان بارثيلمي - بحث في علم الجمال - ص ٤٠٨ .

(٢) تشارلز لوربون - كافكا - ترجمة مجاهد عبد المتعم مجاهد - ص ١٥٥ .

لصاحب الديوان خصوصا ماكان يتعلق منها بنظرية المعرفة ومذهبه فيها عن أسقاط المعرفة الحسية ، وإسقاط فاعلية البدن في العملية المعرفية واعتباره غلالة كثيفة على مدارك الروح تحجب عنها اتصالها المباشر بالحقائق .

يقول : الجسم كالثوب على روحه .. ينزع إن يخلق أو يتسخ ..

كما أن هناك أبياتا أخرى تعكس رؤيته في الوجود ووجدته ، واتصال عناصره يقول:

أرى الأشياء ليس لها ثبات .. وما أجسادنا إلا ثباتٌ

وكذلك : خفف الوطء .. فما أظن أن أديم الأرض .. إلا من رفات الاجداد

كما لم يخل الأمر من أبيات تعكس نزعة تشاؤمية في النظر إلى الحياة والبشر على نحو ماكان شوبنهاور وغيره من الفلاسفة المتشائمين . يقول :

رغبنا في الحياة لفرط جهل وفقد حياتنا حظ رغب

وكذلك

بنى آدم بشس المعاشر انتم .. وما فيكم واف لمقت ولا حُب (١)

ومن تراث الإنسانية الشرقي تسأل أيضا عمر الخيام في رباعياته نفس السؤال الفلسفي الأبدي ، عن معنى « الوجود » وطبيعة المصير ، ذلك لأن قوام الدهشة الفلسفية هو التساؤل عن : لم وجد العالم ؟ ولم هو حافل بكل تلك الشرور والعبث ؟

يقول الخيام :

لا تبدو بداية ولا نهاية لهذه الدائرة

حيث جئنا وحيث نذهب

ولا ينيس امرؤ بهذا العالم بصواب قاطع

عن هذا المجهى من أين .. وإلى أين الذهاب (٢)

كما أحب « طاغور » الإنسان حراً ، وأمن بوحدة الإنسان في العالم بصرف النظر عن جنسه أو دينه أو وطنه ، أى أنه بحث في الإنسان من حيث هو كذلك وفي كل مستوياته وكل خبراته - لا كما تعامله العلوم بوصفه ظاهرة طبيعية - وخاصة خبرة الحب والحرية لأنهما الخبرتان المميزتان لوجوده وفاعليته ، فلم يختلف عن كثير من الفلاسفة أمثال

(١) أبي الصلاء المجرى - اللزيميات - الجزء الأول - تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي - مكتبة الخانجي القاهرة ١٩٧٤ ص ٢٧٧ ، ١٥٤ ، ٨٤ ، ١١١ .

(٢) د. محمد غنيمي هلال : مختارات من الشعر القارسي - مراجعة احمد رامى - دار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ١٣٩

أفلاطون ، وديكارت وكانط وهوسرل خاصة فى رؤيته التى أعلنها فى مطلع هذا العصر - وأكد فيها على ضرورة العودة إلى «الذاتية العارفة» بوصفها المصدر الأول لكل ما ينبع من معان موضوعية^(١)

يقول طاغور فى قصيدته الرائعة جتجالي :

هناك ، حيث تكون المعرفة حرة

هناك ، حيث لم يجزأ العالم بين حواجز ضيقة مشتركة

هناك ، حيث تنبثق الكلمات من أغوار الإخلاص

هناك ، حيث الجهد الذى لا ينضب ، ويبسط نراعيه نحو الكمال

هناك ، حيث لا يضل العقل النير فى الصحراء الموحشة من العادات البالية

هناك ، حيث يتقدم الفكر - الذى تقود أنت - فى المدى الرحيب بين الفكرة والعمل

أجل ، فى نعيم الحرية ، أبتاه . دع وطنى يستيقظ^(٢)

ولقد عبر الشاعر العربى المهجرى « جبران خليل جبران » عن حقيقة فلسفية مرة ، بطو البيان ، وهى حقيقة المتناقضات التى يحياها الإنسان بين الشر والخير ، الحزن والفرح ، الموت والحياة ، الظلم والعدل ، الحرية والعبودية ، الروح والجسد ... إلخ وفى قصيدة ، لم يعرف الشعر العربى قبلها قصيدة فلسفية تأملية فى مثل طولها (مثنان وثلاثة ابيات) ، وهى مقسمة إلى ادوار على طريقة الموشحات ، وتشكل هذه الألوار حوارا فلسفيا بين صوتين قيل أنهما لشيخ حكيم ، ولغتي حالم ، والشيخ يعى هذه المتناقضات وينتقدها ساخرا ، والغتي يمثل أو يرمز للأمل فى حياة الوحدة والتناغم ، ويقال أيضا أن الصوتين تعبير عن نزاع داخلى فى نفس جبران ؛ جبران الذى تضجر بعالم المتناقضات وما نجم عنها من ضلال وفساد ، وجبران الذى تاق إلى عالم السعادة والكمال .

يقول الشيخ منتقدا وأقع المجتمع الذى غلب عليه الجهل والغياء والطمع والمثل :

الخير فى الناس مصنوع إذا جبروا

والشر فى الناس لا يفنى وإن قُبِروا

(١) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفلسفة - ص ٦ .

(٢) ربائع طاغور فى الشعر والمسرح - نقلها إلى العربية د . بدیع حقي ، مؤسسة عبد الحفيظ البساط - بيروت - لبنان

كذلك موضعاً سيادة الأقوى :

والحق للعزم ، والأرواح إن قويت

سادت ، وإن ضعفت حلت بها الغير

والقانون الذى يدعى كذباً حماية العدالة والمساواة بين الناس :

فالسجن والموت للجائين إن صغروا

والمجد والفخر والإثراء إن كبروا

وكل هذا الفساد سببه الثنائية التى يحياها الإنسان والازدواجية التى بها يعيش ، فلا يقول ما يفكر فيه ، ولا يفعل ما يؤمن به ، وإن يزول الشر والفساد إلا بزوال المتناقضات والتقاءها فى وحدة تحقق الانسجام التام والكمال ، وعالم الوحدة والحرية وجده جبران فى الطبيعة (متأثراً فى ذلك بروسو) فى الغاب خاصة فيقول صوت الأمل :

لم أجد فى الغاب فرقا بين نفس وجسد

فألهوا ماء تهادى والندى ماء راكد

وفى هذا العالم يدرك المرء السكينة أو « النيرفانا » بالمعنى الشرقى ، ويحقق الوحدة الكاملة التى أختار لها صوت الناي الذى قال عنه الدكتور أن إحسان عباس ومحمد نجم فى كتابهما عن « الشعر العربى فى المهجر » إن الكمال الحقيقى كائن فى موسيقى « الناي »

أعطنى الناي وغن فألغنا سر الخلود

وأئنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود (١)

وإذا نظرنا فى أدبنا العربى المعاصر لوجدنا العديد من الأدباء الفنانين ممن عالجوا فى أعمالهم القصصية أفكاراً تجريدية تدور حول الحقيقة والواقع ، وطرحوا فيها نظرات ذات طابع تجريدى فلسفى .

من هذه الفئة نذكر على سبيل المثال مسرح أديبنا الكبير توفيق الحكيم فقد كان مسرح توفيق الحكيم مسرحاً لأفكاره حيال الوجود الإنسانى ، فلقد حول الصراع التقليدى فى الدراما من حيث كونه صراعاً بين القدر والإنسان إلى صراع داخلى فى الإنسان ،

(١) انظر جبران خليل جبران - المواقف - دراسة وتحليل تارل سابا يارد مؤسسة نوفل ١٩٨١ - الطبعة الأولى.

فصراع الإنسان الحديث - عند توفيق الحكيم - هو صراع بين العقل والقلب وهذا ما أوضحه في « أهل الكهف » العقل الذي يشك ، والقلب الذي يؤمن من خلال قضية الزمن كذلك نجده في مسرحية « شهرزاد » يبرز موقف الإنسان من الكون وتمرده الميتافيزيقي على واقعه ، ومحاولة إثبات حقيقة هذا الوجود ومعرفة كنه هذا الكون ، فشهريار قد بلغ قمة الاستمتاع الحى ، ويشس من كل متعة حتى ليصرخ في شهر زاد « أريد أن أموت » ويحاول التخلص من « الأبدية والدوران » ، كذلك يطرح قضية « العدالة » من خلال طرفيها المتناقضين القوة والقانون وأيهما تكون له الغلبة في مسرحية السلطان الحائر^(١)

ولعل أديبنا الكبير نجيب محفوظ في القصة الطويلة والقصيرة على حد سواء ، عالج نفس القضايا الفلسفية في قالب فنى ، ففي روايته الطويلة عن « أولاد حارتنا » يقدم مبحثا في تاريخ الأديان وقد صبه في قالب قصصى عالج فيه بالرمز والدراما سيرة البشرية في اتصالها بالأديان ، أو علاقة السماء بالأرض عبر الأديان الكبرى المعروفة ، وفي قصته القصيرة عن « النوم » وهى إحدى قصص مجموعته « تحت المظلة » يعالج فكرة العلاقة بين الحلم والواقع ، وعلاقة الوعي بالتاريخ من خلال شخصية مدرس التاريخ النائم فى إحدى محطات السكك الحديدية الذى يحلم بهادثة يكتشف عند يقظته أنها قد وقعت بجواره أثناء نومه ، كما نجده فى روايته عن « العائش فى الحقيقة » ويقصد به إختاتون يجرى حوارا بين الأطراف حول تقييم حقيقة إختاتون ومحاولة الحكم على واقعه ، وقيمه ، وأفكاره ، وهو حوار درامى ذو طابع جدلى يهمل فيه العمل الفنى لحساب الفكرة طورا ، وفى طور آخر تستفيد بالقالب الدرامى فى تحديد معالم الفكرة وجدليتها .

والواقع أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذها موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا - كما فصل كثير من الفلاسفة على رأسهم سقراط والوجوديون - ولقد اتخذ صلاح عبد الصبور من مشكلة « حرية تعبير الإنسان عن الحقيقة » الخلاص من الظلم سواء بالكلمة أو بالسيف قضيت الخاصة التى دافع عنها ، حقيقة إنه كان فى كل شعره ومسرحياته ينتظر المخلص ، وحقيقة كانت صرارة المخلص فى البداية صورة مبتورة ، فهو مخلص بالكلمة فقط ، مكتفيا ببعث الروح فى الإنسان من جديد ، متصنعا التهكم والسخرية كسقراط :

(١) د. رجاء عيد - دراسة فى أدب توفيق الحكيم - منشأة المعارف - الإسكندرية ص ١٦ ، ٢٤ ، ٩٢ .

فيقول في قصيدته « أقول لكم » :
 وقفت أمامكم بالسوق كي أحيأ وأحييكم لا أبكي وأبكيكم
 وما غنيت بالموتى لأصنع من جماجمهم عمامة وعظ
 ويتأكد هذا المعنى نفسه باكتفائه بأن المخلص هو المثقف الواعي الذي لا يملك إلا
 الكلمة في مسرحيته « مأساة العلاج » :
 لا املك إلا أن أتحدث
 ولننقل كلماتي الريح السواحه
 ولأكتبها في الأوراق شهادة إنسان
 من أهل الرؤية
 فلعل فؤادا ظمنا من أفئدة وجوه الأمة
 يستعذب هذى الكلمات
 فيخوض بها في الطرقات
 يراها إن ولي الأمر
 ويوفق بين القدرة والفعل والفكرة
 ويزلج بين الحكمة والفعل
 ولكن تتبلور أكثر « صورة المخلص » ويكتمل له جناحاه فيقودانه إلى الخلاص ويمكنانه
 من الانطلاق والتحرر من الأسر ، ويستطيع إنقاذ ذاته والآخرين في مسرحيته الأخيرة « بعد
 أن يموت الملك » حينما استمطاع الشاعر أن يفقأ عين الجلال بمزماره ، ويأخذ سيفه ويعود
 بالملكة شاهرا سيفه ضد الحاشية التي تستسلم له وإصاحبة القصر :
 تقول : الملكة : هل هذا سيف الجلال
 الشاعر : أجل .. دليت حمائله من كتفه
 وعقدت بها مقبض سيفه
 حتى أتقلده في الصبح (١)

(١) ديسان صلاح عبد العبير - دار العودة - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٢ ، والمجلد الثالث - دار العودة بيروت ١٩٧٧
 من ٥٨٦ ، ١٧٩ ، ٤٢٥ .

هكذا سار « المخلص » على قدمين ييوج بالحقيقة فى كلمات مخيفة لمن يخشاها ،
حاملا سيفه المبصر للدفاع ضد من يكتم صوته وهو يعبر عن الحقيقة . وهكذا كان دور
الفيلسوف على مر العصور هو البوح « بالحقيقة » والحفاظ على القيم الإنسانية من حرية ،
وعدالة ، وسعادة ، وجمال .

ولقد اتخذت مشكلة « الزمان » معنى جديدا فى رؤية الشاعر فاروق جويده تلك
المشكلة التى شغل بها الفلاسفة وما تزال موضع حيرة لكل إنسان ، وتعددت المواقف
الفلسفية والرؤى الإنسانية للزمن بحيث لا نجد زاوية واحدة يمكن تفسيره بها : فهل الزمان
هو إطار الحركة الكونية ، التى توضح توالد الأشياء وموتها ؟ أم هو زمان الديمومة الذى
فسره برجسون ؟ أم هو مجموع الأحداث والوقائع التى نعيشها فقط وما بعد ذلك عدم ؟
أجاب فاروق جويده عن قضية الزمن إجابة وجوبية وضع خلالها الزمان فى مواقف الإنسان
الفردية : فلم يعد الزمن - وفقا لرؤيته الشعرية - النظام الذى تتوالى فيه الظواهر ، إذ إنه
فقد فاعليته كعامل لنمو الأشياء ، بل وتخلّى عن دوره فى بذر بذور الخير والسعادة للإنسان،
وتحول إلى آلة تسحق بين تروسها الحياة والانسان يقول :

هذا زمان يخلق الأعمار

يفتـال الشـمس

يفوص ... فى دم الضحايا

هذا زمان يقطع الأشجار

يمتـهن البراة

يستبيح الفجر ... يسترضى اليافيا

هذا زمان يصلب الطهر البريء

يقم عيدا للخطايا

هذا زمان الموت (١)

كما عبر عن غربة الإنسان الحديث عن ذاته بعد أن حقق طموحه المائى المخيف على

(١) فاروق جويده : من ديوان لن ابيع العمر - قصيدة ماذا أخذت من السفر ص ٩٦ .

حساب وجدانه ومشاعره وتحول إلى شبه آلة تؤدي دورها في الكل التكنولوجي :

فسي هذا الزمن المجنون
أبحث أحيانا عن نفسي
كسي أهرب من ظلمة يأسى
أمضي كالطيف فاقها
تقرب قليلا .. أعرفها
يختلط العمر فلا أدري
هل أحيأ يومى .. أو أمسى
نتبادل كالغرياء تحية صبح .. نتناجى (١)

وعلى الرغم من التقدم التكنولوجي فهو يسجن روح الإنسان ويأسر خياله وعاطفته
في واقع بارد تترابط فيه الأشياء بعلاقة لا إنسانية بل شيئية وتفعية ولكن لا فكك منها
للإنسان .

فيقول في مسرحية « الوزير العاشق » :

السجن كبير .. والعمر قصير

أجري والسجن يطاردنى

يكبر في عيني .. لو فتحو الباب فلن أخرج (٢)

ولا يعنى ذلك أن فن الأدب والشعر هما اللذان يستطيعان التعبير عن القضايا
الفلسفية فحسب ، على العكس ، فإننا كما سبق أن قلنا أن المعاناة هي القاسم المشترك بين
الفنان والفيلسوف ، والاختلاف هو في التنفيذ أى في صب تلك الرؤية - الضامة للعناصر
التي تم امتلاكها بالتحليل الفلسفى - في قوالب مختلفة ، فالمصورون يرسمون لنا لوحات
تنطوى على احتجاجات كثيرة على الطبيعة والإنسان والواقع ، من خلال تقديم رؤية جديدة
ترى الواقع والإنسان من خلالها ، فالانطباعية تقدم لنا الطبيعة والإنسان على نحو مغاير لما
نراها ، فالمصور الانطباعى لا يعكس ما يراه ، بل هو يأتى بالموضوع ويضيع فيه ،
ويستغرق كلية فى الطبيعة من خلال اللون والظل ، ويهذا التفكير للعالم وتحويله إلى ضوء
ولون يعبر عن العلاقة بالغة التعقيد والتداخل بين الذات والموضوع . فالفرد الذى فرضت

(١) من ديوان كانت لنا أوطان ص ٧ .

(٢) الأعمال الكاملة مركز الاهرام من مسرحية الوزير العاشق ص ٤٦٦ .

عليه العزلة في عالمنا الحديث والذي تدور أفكاره حول ذاته ، إنما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية والانطباعات والأحوال النفسية « كفوضى لامة » كتجربة « خاصة » وأحاسيس « شخصية » ، إن الانطباعية في الرسم تقابل الوضعية في الفلسفة ، فهذه تسمح بالأمر أن يكون العالم أكثر من تجربة « خاصة » وأحاسيس شخصية وليس واقعا موضوعيا موجود بشكل مستقل عن حواس الفرد (١)

وكذلك عبرت المذاهب التشكيلية الأخرى عن حقائق مختلفة للإنسان مثل السريالية والتكبيرية ، ولا يقل فن النحت تعبيراً عن « فكرة » أو « معنى » من خلال تماثله ومنحوتاته ، فهي ليست تجسيدا لبشر بقدر ما هي كشف عن روح الإنسان بما هو كذلك ، مثل تماثل «موسى» لمايكل أنجلو ، كذلك قد يجسد التمثال شخصية أمة مثل تماثل محمود مختار « نهضة مصر » ، واسوزان لانجر زاوية رؤية في فني التصوير والنحت جديرة بالاهتمام فهي ترى « أن هدف التصوير هو أن يجعل الفراغ مرئيا واستمراره محسوسا للإنسان ، كما يقدم لنا فن النحت صورة للفراغ المحيط بنا ، وبأجسامنا الطبيعية » (٢)

ولعل كتاب جوليوس يورتنوري « الفيلسوف وفن الموسيقى » يوضح كما يقول د. فؤاد زكريا - مترجم الكتاب في التصدير - خطأ الاعتقاد السائد أن تطور الموسيقى سار مستقلا عن أفكار الفلاسفة ولم يتأثر بها على الإطلاق وإن كانت هناك نقاط التقاء بعينها بين المجالين تتمثل في تلك الكتابات التي كان الفلاسفة يسجلون فيها أفكارهم عن الموسيقى من آن آخر ، أو في تلك التأملات شبه الفلسفية التي قد يعبر بها الموسيقار عن تجاربه في الحياة والفن ، فالكتاب يؤكد للقارئ أن تأثير الفلسفة في الموسيقى كان أقوى مما نتصوره ، وأن هناك مصيرا مشتركا يجمع بين هذين المجالين للنشاط الروحي في الإنسان ، وأن اللقاء بين الفيلسوف والموسيقي قد استمر طوال التاريخ ، وما زال قائما إلى اليوم (٣) . وسنقدم أمثلة سريعة لتوضيح علاقة الفلسفة والموسيقي ، فقد كانت للآراء الاجتماعية والفنية التي نادت بها مدرسة مانهايم تأثيرها على يوزيف هايندين (١٧٣٢ - ١٨٠٩) ، كما أثنى كيركجورد المفكر الوجودي عاشق الموسيقى على موسيقى موتسارت (١٧٥٦ - ١٧٩١) ، وقد استغل موتسارت في أوبرا « زواج فيجارو » الموضوع الذي ألفه « بومارشيه » عن الانحلال الخلقي للطبقة الارستقراطية وهو موضوع كان من العوامل التي مهدت الثورة الفرنسية ، أما موسيقى بيتهوفن (١٧٧٠ - ١٨٢٧) فهي - كما

(١) إرنست فيشر - ضرورة الفن - ص ٩٦ .

Susann K. langer : Feeling and Form, P., 77

(٢)

(٣) جوليوس يورتنوري : الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة د. فؤاد زكريا - ص ٧ .

قال عنها فكتور هيجو تصفى إلى انسجام الأفلاك الذى أكده أفلاطون ^(١) ، وقد أتضح هذا الانسجام فى أعلى درجاته فى السيمفونية التاسعة التى كانت لحنا فلسفيا عميقا لـ « شيلر » ، « هيا إلى الفرحة » ، وترى سوزان لانجر أن الموسيقى تجعل الزمان مسموما ، وبشكله واستمراره محسوسا ^(٢)

الفن والعلم :

لو انتقلنا إلى علاقة العلم والفن لاتضح لنا أن طرق المعرفة المختلفة التى يسلكها الإنسان ليست بالطرق المنفصلة ، بل هى طرق متكاملة ، كأنها خيوط تتصافر معا لنسج « بنية واحدة » مكتملة و كلية إلا وهى « المعرفة » . فالـ « ليس - كما يرى الكثيرون - طريقا ثانويا فى الحصول على المعرفة ، بل هو جزء من حياة مكتملة معرفيا ، فهو لا يكون جديرا بالاهتمام إذا انفصل عن العلم أو عن الفلسفة إذ يفقد ميرر ومسوغ وجوده ؛ فالـ « الذى لا يؤمن بتكامل الفن مع ألوان المعرفة الأخرى عبر عنه تينيسون Temnyson بأنه :

بقعة من الركود الرتيب بلا ضوء أو قدرة على الحركة

بركة سائكة من الملح تحيطها الرمال

متروكة على الشاطئ ^(٣)

والواقع أن هناك ثلاثة مواقف يمكن أن نميز بينها فى تناول كل منها للعلاقة بين الفن والعلم .

١ - الاتجاه الذى يفصل بين العلم والفن :

هذا الاتجاه ينكر أية علاقة تقرب ما بين هدف العلم وهدف الفن من حيث كونهما يبحثان عن الحقيقة أو المعرفة ، وذلك لاختلاف منهجهما ، واختلاف كل منهما فى الاهتمام بجوانب معينة من الواقع . يقول رودلف كارناب Rudolf Carnap « إنه لا موضوع من موضوعات الفن على أى مستوى ، يمكن أن يكون ذا قيمة فى مجال تحصيل معرفة جيدة » كما يؤكد سيدنى زك Sidney Zink ذلك بقوله : « ومن ثم فإن أى ما كان ما نفهمه من العمل

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٢٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ .

Susanne langer : Feeling and Form, P., 77.

(٢)

Melvin Rader : Art and Human Values, P., 253.

(٣)

الفنى فإنه إنما يقدر على إشاعة البهجة أو السرور فينا إلا أنه لا يقدم معنىً عقليا^(١). فالن في نظر هؤلاء تعبيرى expressive ، بينما العلم تمثيلى Representative فالعلوم التجريبية تقدم تأكيدات على ما يمكن أن يبرهن عليه أو لا يبرهن عليه ، أما موضوعات الفن فهي لا تؤكد ، بل تعبر عن المشاعر ، والحالات النفسية ، والميول ، والاستحسانات والشخصيات ... الخ. ومثل هذه التعبيرات لا يمكن أن تكون حقيقية أو زائفة . وما لم يكن حقيقيا لا يكون بمقدوره أن يصير معرفة Knowledge^(٢)

٢ - أما الموقف الثانى فهو يصل فيما بينهما :

ويمثله هربرت ريد فى كتابه « التربية عن طريق الفن » قائلا : « فانا فى النهاية لا أميز بين العلم والفن إلا باعتبارهما مناهج ، هذا إلى أنى اعتقد أن التناقض الذى قائم بينهما فى الماضى كان راجعا إلى نظرة قاصرة محدودة إلى كل من النشاطين ، إذ الحق أن الفن هو وسيلة تمثيل إحدى الحقائق ، وأن العلم هو وسيلة تفسير الحقيقة نفسها^(٣) . وكذلك برينونسكى فى كتابه « وحدة الانسان » حيث يقول : « ليس العلم مجرد معلومات آلية لاشخصية ، بل إن للعلم إلى جانب القيم التى ينفرد بها كالنزاهة والموضوعية وحب الحق ، قىما أخرى يقترب بها من المجال الشخصى الذى يختص به الفن كالا احترام والتسامح .

كما أن الفن من جانبيه ، ليس مجرد ممارسة ذاتية خلقة تنبعث من الفنان وحده ولا تؤثر إلا فيه ، وإنما هو يتجاوز الفرد ، إذ يقدم إلينا معرفة من نوع خاص هى معرفة الذات. والمقصود بمعرفة الذات هو أنه يعرف الانسان نفسه من خلال ما يعرضه العمل الفنى أو الأدبى من نماذج ، ويتوحد مع المعنى أو المشاعر التى يضمناها العمل ، لكى يفهم نفسه ويفهم الإنسانية كلها ، على نحو أفضل . وهكذا يتخطى الفن حاجز الفرية لكى يقيم جسورا بيننا وبين النوات الأخرى شأنه فى ذلك شأن العلم^(٤)

٢ - والموقف الأخير هو الموقف المعتدل :

الذى يعترف باختلاف كل من العلم والفن إلا أنه يرى أن كلا منهما (الفن والعلم) يسهم بطريقته المميزة فى فهم الإنسان للعالم ، فكلاهما له مكانة متميزة فى العمل المعرفى الكلى فإذا كان الفن (الشعر خاصة) - كما يرى الشاعر الإنجليزى لويس C. Day lawise

Ibid, P., 254 .

Morris Philipson : Aesthetics Today, P. 209.

(١) هربرت ريد - التربية عن طريق الفن - ترجمة عبد العزيز توفيق جالويد ص ١٨ ، ١٩ .

(٢) برينونسكى - وحدة الانسان - ترجمة د. فؤاد زكريا ص ٣ .

يعمق رؤيتنا بإزاء الجانب الكيفي للشعور والقيمة ، فإن العلم يكشف لنا عن الجانب الكمي للقياس والاطراد ، بمعنى أن معرفة الجانب الكيفي والقيمي للشيء لا تقل إسهاما عن معرفة الشيء كحقيقة فيزيائية يحكمها قانون علمي ^(١) . وهو ما أشار إليه أيضا إرنست كاسيرر في كتابه « مقال في الإنسان » حيث يرى أن الفن كسائر الأشكال الرمزية ليس نسخا حرفيا لحقيقة جامزة معطاة ، وإنما هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية . فحقا إننا لا نكتشف الطبيعة من خلال الفن بنفس المعنى الذي يعنيه رجل الطبيعة حين يستعمل كلمة « طبيعة » فالعلم اختزال للواقع ، والفن تكثيف للواقع . والعلم يقوم بذلك عن طريق التجريد ، والفن عملية مستمرة من التجسيد إلا إنها يصلان - مع اختلاف منهجهما - إلى غاية واحدة هي أن الفنان يستكشف صور الطبيعة مثلما أن العالم يستكشف حقائق القوانين الطبيعية ^(٢) .

والواقع أننا لا نستغنى عن الحياة في دنيا الصور كما لا نستغنى عن معرفة العالم من خلال قوانينه ومعادلاته . لأن المعادلات والقوانين ترينا العالم في صورة واحدة وبعد واحد ، أما في الفن ، لا يصور لنا الفنان الشيء المرئي التجريبي بما فيه من تلال وجبال وأنهار ، ولكن يقدم لنا ملامح داخلية مفردة آنية لذلك المنظر ؛ فالمنظر الطبيعي في وقت الاصيل مختلف عما هو عليه في الظهيرة أو في يوم ممطر أو مشمس ^(٣) . وبذلك فبالفن يثرى إدراكنا ويتنوع عما هو عليه في الإدراك العادي أو العلمي . فالفنان يكشف الحجب عن إمكاناتها يحدها الإدراك العادي أو يختزلها في بعد واحد الإدراك العلمي ؛ ولعل ذلك ما يميز الفن ويجعله من أكثر الأنشطة الإنسانية سحرا وفتنة .

وهكذا فالعالم والفن - كما يقول ستيفن بيير Stephen Pepper في كتابه « المفهوم والقيمة Concept and Quality » كلاهما جزء من المؤسسة الثقافية ، وكل منهما يمتلك قيمة ثقافية مهمة . فالقيم بالنسبة للفن هي أساسا قيم تحقيقية Consummatry ، وبالنسبة للعلم هي قيم أداتية instrumental ، وكلاهما يسهم في المعرفة الإنسانية على نحو كبير ، فالفن يختص بالخبرة الحية والعلم يهتم بالتحكم التصوري للبيئة الإنسانية . والحكمة الإنسانية

Melvin Rader : Art and Human values P. 254 .

(١)

(٢) إرنست كاسيرر - مقال في الإنسان - ترجمة إسمان عباس - ص ٢٥٠ .

(٣) إرنست كاسيرر - المرجع السابق - ص ٢٥٢ .

تتطلب ألا تفصل بينهما بحدّة ، فكل منهما يحتاج للآخر من أجل نظرة متوازنة عن العالم ^(١)
 فرجل العلم يحتاج للشعور الجمالى من حيث إنه نوع من المصفاء التى لا تسمح بالمرور إلا
 لتلك الأشياء التى تبدو بحكم اتساقها صادقة ، حقيقية ، ومن لا يتمتع بهذه الصفات لن
 يصبح أبداً مخترعاً حقيقياً ^(٢)

والواقع أن هذه النظرة التى ترى أن العلم والفن طريقان متكاملان أكثر منهما
 متنافسان وأن لكل منهما طريقته الخاصة فى الرؤية الإنسانية وفى الوصول إلى المعرفة هى
 النظرة التى سندافع عنها . وسيتّم دفاعنا بعرض بعض صور وأشكال التكامل بين العلم
 والفن ، ولكن قبل هذا العرض ينبغى أن نتوقف قليلاً لتفسير « نوع المعرفة » التى يقدمها
 لنا الفن واختلافها عما يقدمه العلم ؛ ذلك لأن نظرة التكامل التى نقرها بين العلم والفن هى
 نظرة لا تخلط بينهما ، فالبحث العلمى ليس شعراً ، والتفسير الفنى ليس نظرية يمكن
 التحقق منها بالتجربة . والعلم يبحث من أجل الحقيقة بوصفها حقيقة ، والفن يقدم الحقيقة
 كحقيقة تم الشعور بها من خلال ذات مبدعة ؛ فرجل العلم يبحث عن الحقيقة قاصداً
 ومتعمداً ، مستبعداً كل رغباته الإنسانية وآماله ومخاوفه ، أما الفنان فهو جزء جوهري مما
 يقدمه ويتخيله . كما لا يصطبغ العلم بأى موقف دينى أو عرقى أو جغرافى ، فليس هناك
 فيزياء عربية ، أو فيزياء غربية ، بينما هناك فن قوطى وفن إسلامى - وسوف تتم مناقشتنا
 لهذا الموضوع من خلال بعض الفلاسفة والمفكرين :

فهذه هى نورثى ولاش Dorothy Walsh فى كتابها « الأدب والمعرفة » literature and
 knowledge تناقش القضية وهى تقصد بالأدب القصائد ، والروايات والمسرحيات ، وتقصد
 بالمعرفة ليس فقط التوصيفات القابلة للتحقيق Verifiable descriptions ، بل هى كذلك
 « الرؤية الإلهامية » revelatory insights ، وتفسر ذلك بقولها : « أنت لا تعرف حقاً ما لم
 تجرب الشيء أو تخبره . وبذلك فهى تميز بين المعرفة بشيء ما Knowing about something ،
 والمعرفة الكيفية المتعينة للخبرة من خلال معاشتها living through it ، كأن يقول شخص
 ما ، إنه يعلم تماماً كيف يكون حال من يقع فى الحب فجأة ، وبلا توقع ، لأن ذلك قد حدث
 لى فعلاً ^(٣) . وهى بذلك متأثرة بـجون ديوي الذى يميز بين نوعين من الخبرة ، الخبرة العادية أو
 خبرة الحياة life experience والخبرة فى ذاتها an experience أو القيمة virtual experience ،

Melvin Rader : op. c : t

(١)

(٢) إيسينى غوليكافا الفن فى عصر العلم - ترجمة د. جابر أبى جابر - ص ٢٢٨ .

Melvin Rader : Ibid, P., 256 .

(٣)

فالخبرة العادية أو خبرة الحياة هي خبرة تحدث ، أما الخبرة المكتملة أو القيمة فهي خبرة يعاد تحقيقها في عمل فني بأن يمسك بالعامل الجمالي الذي لا يكون بدوره منفصلاً أو مضافاً إلى الخبرة بل كامناً فيها لا يحتاج إلا إلى البصيرة والقدرة التي يتميز بها الفنان ^(١) . وهذه الخبرة الجمالية تتسم بالاتساق ، والتتابع ، والوحدة في مقابل الخبرة العادية المتشظية والمتلاشية، ومن خلال هذا الانتظام والتعضون نقول إنها حقيقة ، وعندما تعمق فهمنا للحياة نقول إنها معرفة دون أن نكون غافلين أو دون أن تلتبس علينا طبيعة المعرفة والحقيقة في البحث العلمي .

ولعل إجابة ليونل تريلينج Lionel Trilling على سؤال ما هو معنى الفكرة الأدبية ؟ في مقالته ، معنى الفكرة الأدبية The Meaning of Literary Idea ، توضع جانباً آخر من طبيعة المعرفة التي نستمدّها من الأدب ، فهو يجيب أن معنى الفكرة الأدبية ليس معنى ذاتية عقلية Rational بل إنه نص خطابي Rhetorical ، وهو إن كان لم يستخدم في مقالته صفة خطابي ، Rhetoric ، إلا أن مقالته إنما تعمل على تفصيل ذلك وتوضيحه ، من حيث إن الخطابة معنية أساساً بعملية الإقناع أكثر من اهتمامها بصياغة أو بعمل عبارات تشتمل على الحقيقة ، أو إنشاء أو نظم حجج صحيحة ، إن هدف الخطابي هو الإستمالة to win over ، ولقد أوضح ذلك من خلال مناقشته وتطيله كثيراً من الأعمال الأدبية لشكسبير ودانتى، وفلوبير ، وإليوت ، وكافكا ، وهيمنجواي وأوونيل . وغيرهم ^(٢)

غير أن الكثيرين يرفضون القول بأن الفن يقدم حقيقة بالمعنى المتعارف عليه ، فهو أحياناً يتجاوز حدود الواقع الطبيعي ويقدم لنا الواقع على صورة أكثر جمالا ، أو يصف لنا العالم أكثر قبحا ورعبا كما في جحيم دانتي ، ولذلك فإن من يرى أن الفن يقدم لنا حقيقة فهو يخضع للمغالطة الواقعية Factualist Fallacy ، ولذا أخذ كثير من الجمالين حذرهم وتحذروا وهم يصدّد تفسير بعض الأعمال عن المضمون ، والمعنى والرؤية ، والتعبير بدلا من القول بالمعرفة ^(٣) .

ومع ذلك فنحن متمسكون بالقول بأن الفن يمتلك ويستطيع أن يقدم نوعا من المعرفة التي عبر عنها نيلسون جودمان Nelson Goodman بالقول بأنه « في الخبرة الجمالية تعمل

(١) د. وفاء محمد إبراهيم - الخبرة الجمالية بين برنارد بين إنكيت وجون ديوى - ص ٤٢٦ .

(٢) Lionel Trilling : The Meaning of A Literary Idea P., 214 to 229

Melvin Rader OP , cit P. 259 .

(٣)

العواطف على نحو معرفي : « فالعالم ليس هو ما يقدم لنا ، بل ما هو ممكن ومضمهر . وقد لاحظ نورث هوابنهد ذلك فقال : « إن كل ماله دلالة هو ما ينتج عن تجربة هي الأعمق والأصدق وهي التي ينتج عنها الفن ، فأما ما ينتج عن مجرد استنتاج واع فإنه يكون تنبؤاً^(١) .

وفي ضوء ذلك نقول طالما أن العمق والصدق هو ما يسر ويمتع ، فإن العمق والصدق يميز موسيقى باخ ، وبيتهوفن ، ورسوم رمبرانت وفان جوخ ، وتراجيديا شكسبير ورأسين ، وتماثيل هنري مور ومختار والسجيني ، وروايات جوته وتوماس مان ودوستوفسكي ونجيب محفوظ ومسرحيات شو ويريخت ، وشعر بودلير ، وبيرون وشيللي وإبى العلاء المعري والمتنبي هذه الأعمال ، وغيرها ، كثيرا ما تقدم لنا بالإضافة إلى السرور والرضا معرفة بالنحو الذي نكون به « إنسانيين » إذ توجد بيننا وبين الآخرين ، ونتعرف على أنفسنا من خلال ما تجسده لنا من شخصيات وما تصوره لنا من عواطف وانفعالات ، وتكشف في ذات الوقت كنه الإنسان في عموميه وخصوصيته .

وها هنا قد يقول قائل إن الفن كثيرا ما ينقل لنا معرفة تضرر بالإنسان حينما يجسد من خلال شخصياته الرذيلة والابتذال نقول إن الفن لا يعيبه أن يعبر عن رذائل الإنسان وسقطاته ، بل على العكس ، فهي تجعلنا (الرذائل والنقائص) نشعر بأننا بدورنا نعاني من نفس العيوب ، فهي جزء من إنسانيتنا بقدر ماهي جزء من إنسانية بطل الرواية^(٢) ، أو العمل الفني أيا كان فإن أخطاء عطليل ، وياجو وهاملت ، وقبس وإيلي هي أخطاؤنا .

ولقد أقام ! ا رتشاردز تضادا بين المعرفة التي نحصلها من الفن (الشعر خاصة) والتي نحصلها من العلم على أساس أن لغة الأول انفعالية والثاني لغته إشارية وصفية ، ويرى أن الشعر ليس من وظائفه نقل الحقيقة بمعنى التطابق على الواقع^(٣) ، ولكن ألا يجوز أن القيمة الجمالية للشعر ، مثلا ، تتوقف جزئيا على حقيقته ؟ صحيح أننا قد نغفر لكيتس خطأه الفادح في قصيدته « عندما قرأت لأول مرة هوميرس لتشايمان » On First looking into chapmans Homer التي عزا فيها اكتشاف المحيط الهادئ لكورتيز ، يقول :

Melvin Rader, Ibid , P. 260 .

(١)

(٢) ج برونومسكي - رحلة الإنسان - ص ٩٤ .

(٣) ! ا . رتشاردز . مبادئ النقد الأدبي - ترجمة د . مصطفى بدوي - ص ٢٣٦ .

ساعتها أحسست وكأني رجل يراقب السماء
وكوكب جديد يسبح نحو مرمى بصره
أو مثل كورتيز المتين البنـيان
حين صدق بعيونه المتعجبة في المحيط الهادئ
وكل رجاله تبادلوا نظرات تحمل تخمينات مجنونة
وهم صامتون على قمة جبل في دارين^(١)

إلا أن هناك أهمية كبيرة في تقديم الحقيقة في الشعر أو الفن بالصورة التي نعرفها في العلم وإلا أدى ذلك إلى تشويه في تجربتنا الجمالية أو القضاء عليها ، حقيقى أننا لا نقرأ الشعر كما نقرأ بحثا علميا إلا أن الإشارات الوصفية إلى العالم جزء من العمل الشعري^(٢) .

أما ت . م . جرين T. M. Greene فهو يدافع عن الحقيقة الفنية التي يقدمها العمل الفني فيقول « إن الفنان ، في محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة ، يشبه العالم والفيلسوف والأخلاقي واللاهوتي ، أما من يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن ، فإنه يغفل طابعه التاريخي ، ويسلبه قدرا كبيرا من دلالاته الإنسانية^(٣) . وبذلك ينسب جرين للفن مهمة معرفية ، حيث إنه يمكن أن يكون صحيحا أو باطلا مثلما تكون القضية العلمية صحيحة أو باطلة ، مع اعترافه بأن نوع الحقيقة التي يصل إليها الفنان والطريقة التي يعبر بها عن الحقيقة تختلف في نواح مهمة عن العلم . ويفسر ذلك من خلال شرحه لمعنى « القضية » « وتطابقها مع الواقع » بأنه ليس من الضروري أن يكون بسيط القضية هو الألفاظ والتصورات فقط ، بل يمكن أن نجد ما يعبر عنه الفنان بوصفه حقيقيا في وسائط كالنصوير والموسيقى ... إلخ. ولقد تعرض جرين لهجوم عنيف لاستخدامه الشديد الاتساع للفظ القضية ، وذلك لأن القضية لكي يكون لها معنى ، ينبغي أن تشمل على رموز تواضع الناس على معانيها ، وأنه لا توجد مثل الرموز والمواضيعات في الألوان أو الأصوات^(٤)

Melvin Rader : Art And Human Values, p., 266.

(١)

(٢) جيريم ستراينز - النقد الفني - ترجمة د. فؤاد زكريا - ص ٤٧٢ .

(٣) المرجع السابق - ص ٤٧٢ .

(٤) جيريم ستراينز - المرجع السابق ص ٤٧٥ .

والعلم يمكن الرد بأنه يمكن أن يتم ذلك عن طريق خلق مناخ عام لتربية الذوق الفني والحساسية الجمالية والنقد الفني الجيد ، من خلال تداول مفردات القيم الجمالية بين الناس كما تتداول المفردات العلمية . وهذا يمكن أن يتحقق عن طريق الأسرة ، والمؤسسات العلمية والأجهزة الإعلامية المختلفة من خلال تبنيها للفنون والأعمال الفنية التي يتفق نقديا على أنها تتميز بخصائص فنية عالية ، وذات أهداف عليا لترقية الذات الإنسانية حضاريا ، وذلك يتحقق المعيار الثانى الذى أقره الأستاذ جرين وهو « التطابق » ويقصد به أن لكل فنان إطارا إشاريا وطريقة خاصة للنظر إلى العالم . وإذا شئنا أن نفهم استبصارات أى فنان علينا أن نتخذ نفس الإطار الإشارى الخاص به . وهو يضرب مثلا مبسطا لذلك ، هو تصوير سيزان للأشجار ؛ فطريقة معالجته لهذا الموضوع تؤكد سمات معينة يتجاهلها بقية الفنانين ؛ ذلك لأن سيزان يؤكد « صلابتها الثلاثية الأبعاد » . وفى استطاعتنا أن نذهب إلى الطبيعة مباشرة ، ونختبر دقة ملاحظات سيزان فى ضوء اهتمامه المعرفى الخاص ، فلن نتمالك أنفسنا من الإعجاب بموضوعية بصيرة سيزان ، وسنرى أننا بمقدورنا أن ندرك الأشياء كما أدركها هو ^(١) .

والواقع أننا إذا استطعنا استخدام « الإطار الإشارى » استخداما تربويا ، لأمكن لنا معرفة الاختلاف النوعى للإشارات الإشارية للفنون المختلفة أيضا ؛ فالإطار الإشارى للفن التراجيدى غيره فى فن الكوميديا ؛ والإطار الإشارى لفن المسرح غيره فى فن السينما . والإطار الإشارى فى الفن التشكلى غيره فى فن الموسيقى وهكذا .

أما جون هوسبرز John Hospers فيحدد المعرفة الفنية على نحو آخر ، حيث يستخدم مصطلح الحقيقة القاصدة truth - to وهو يعنى التعبير عن الشخصية فى نطاق العمل ذاته ، عن طريق إظهار أفعال عينية وسمات للشخصية . غير أن من الممكن أن نكتشف وجود تشابه بين هذه الشخصية وبين ما يوجد خارج العمل الفنى ، مثل هذا التصوير « الصادق أو الحقيقى » للشخصيات عند رمبرانت ^(٢) ، وعند محمود سعيد فى تصويره لحياة الصيادين ، وبذلك تشير الحقيقة القاصدة إلى الخصائص كما تشعر بها فى التجربة بوجه عام أكثر مما تشير الحقيقة القاصدة إلى الشخصية . مثل هذا الفن يصل إلى لب الأشياء وإلى مذاقها الذى لا يسهل وصفه بواسطة الحقائق التى تقال عن

(١) جيريم ستواينز - المرجع السابق - ص ٤٧٧ .

(٢) جيريم ستواينز - المرجع السابق - ص ٩٧٤ .

الموضوعات truth about ويطبق هوسبرز مصطلح الحقيقة القاصدة على الموسيقى أيضا ^(١) ، وكذلك يؤكد لويس أرنود Reid Louis Arnoud أن الخبرة المجسدة في موضوع جمالي Knowledge of meaning in the aesthetic object وهي - في نظره - لا تختلف من المعارف التي يحصلها من الخبرات العلمية والتاريخية ، كما أنها تحتاج لكثير من التعلم لمتنوقى الفنون لفهم هذا النوع من المعرفة . فمما لا شك فيه - كما تقول - إن الخبرة الجمالية الناضجة لمشاهدة بورتريه لبرمبرانت أو الاستماع لفوجة لباخ تتضمن نوعا من المعرفة المميزة والعالية الرتبة ، التي تتطلب كثيرا من التعلم ^(٢) .

لحل هذه التفسيرات لطبيعة المعرفة التي نحصل عليها من الفن قد تؤدي الغرض المطلوب وتكشف عن أهمية الاعتقاد في وجود «معرفة» في الفن أو الحقيقة يعبر عنها ، إلا نزع عن أرض الواقع ، وقضى على وجوده كقوة حافزة للإنسان للوصول إلى منطقة لا يصل إليها العلم ولا تستطيع أن تقدمها الفلسفة . ومن ثم يأتي دور الحديث عن أشكال وصور التكامل بين العلم والفن . وسنقدم أربعة أوجه لهذا التكامل :

١ - التفسيرات العلمية كمادة خام للفن :

إن العالم الذي يمارس فيه كل من العلم والفن نشاطه ، عالم واحد ، وهذا يؤدي إلى التقائهما في نقاط كثيرة ؛ فالخبرة الجمالية جزء من العالم الواقعي الذي يشكل كل أنواع الخبرات الأخرى ، ومنها الخبرة العلمية أساسا . والفن يوظف الحقائق التي توصل إليها العلم ويعيد تفسيرها على نحو قيمى . يقول شكسبير في السوناتا الخامسة والستين :

لأن النحاس والحجر والأرض والبحر

الذي بلا حدود كلها يفلها الفناء الحزين

ويعبر شيللى عن تحول الأشياء ، وكثرتها - كما كشف عنها العالم - بمنظوره

الفنى الخاص :

أبدأ تتخرج العوالم فوق العوالم

من الخلق حتى التحلل

مثل الفقايع على سطح نهر

تلعب ، تنفث ، تنجرف بعيدا ^(٣) .

(١) انظر المزيد في فصل «الحقيقة والاعتقاد في الفن» في كتاب جيريم ستواينز - النقد الفنى - من ٤٧٩ .

(٢) Louis Arnoud Reid : knowledge and Aesthetic Education, in C Aesthetics and problems of Education ed., by Ralph A. smith , pp. 162 - 163.

Melvin Rader : Art and human Values p., 269 .

(٣)

هكذا يطبع العلم عقول الفنانين بأفكاره ، ويصبغ رؤاهم ، حين يقدم لهم المادة الخام التي ينسجون بها قنهم ، فالتقرير العلمي جزء مهم من خبرة الفنان ، وهو بدوره واحد من العلاقات المهمة بين الفن والعلم ، فهما (الفن والعلم) يعتمدان على نفس العالم ، فإذا كان العلم يعبر عن قهمننا للعالم ، فإن الفن يعبر عن موقفنا الشعوري تجاه نفس العالم .

وفي الواقع أن هناك كثيراً من الفنانين اهتموا بالدراسة العلمية ومنهم كورلج- Cole ridge الذي كان يستمع إلى محاضرات همفري دافي Humphry Davy في العلم حتى يزيد من مخزونه المجازي ، وإن كان شعره لا يتسق دائماً والحقيقة العلمية ، فالصورة الآتية من قصيدته البحار القديم Ancient Mariner توضح ذلك :

قَالَ: فَمِنْ السَّامِعِ

ولعل ذلك يحدث بالفعل عند الغروب ، عندما تكون هناك إمكانية لرؤية نجمة واحدة رقيقة ، جميلة ، رائعة ، ومن هنا فإن موافقة أبيات وردنورث مع حقائق الإدراك يزيد من قوتها الشعرية ، في الوقت الذي تضعف عدم الدقة في أبيات كولردج - برغم فهم القارئ لها - جمالها .

(انظر الوحة رقم «٦»)

ولقد فسر أرسطو من ناحية أخرى هذا التحريف أو قل الانحراف عن المألوف الذى يقصده الفنان أحيانا فى كتابه «فن الشعر» حين ميز بين نوعين من التحريف ؛ التحريف غير الملائم ، وهو الناتج عن الجهل ؛ والتحريف المعبر ، وهو الناتج عن الحدس الدقيق للفنان ؛ فالفنان عند أرسطو يجب أن يفضل التعبير عن المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق^(١) .

نعود فنقول إن العالم الذى يعيشه الفنان هو العالم الذى يكشف حقائقه العلم ، كيف يرى الفنانون العالم فى ضوء العلم ؟

سوف نورد بعض النماذج لبعض الفنون التى أبدعت فى عصر العلم والتكنولوجيا فهذا هنرى مور Henry Moor ، يرى أن اهتمام الفنان بالأشكال الطبيعية إنما يشمل تلك الأشكال التى يكشفها له الميكروسكوب والتليسكوب ، حيث يقول : « إن الشكل الإنسانى هو ما يهمنى بصفة خاصة ؛ لكننى وجدت مبادئ الشكل والتناغم من دراسة الموضوعات الطبيعية مثل البللورات ، والصخور ، والعظام ، والأشجار ، والنبات ... إلخ ، ففى الطبيعة تنوع لاحود له ، والتليسكوب والميكروسكوب يوسعان هذا المجال وبهما تتسع خبرة النحات المعرفية بالشكل^(٢) .

وفى القرن العشرين نجد الفن تركيبية متفجرة an explosive complexity ، وعلى الرغم من غموض طبيعته على الملتقى ، فهو رد فعل مباشر لعصر الذرة . فلقد اختلفت الرؤية عن الإدراك العادى إلى الإدراك الكلى ، ذلك الإدراك الذى يعتمد على ذاتية الفنان واعتبارها أساسا فى التعبير والإبداع الفنى^(٣) بالإضافة إلى ما يمتلكه من تقنيات حفزت خياله لسبر أغوار لاوعية ، وأعطته القدرة على الغوص فى أعماق ما تم كشفه بالعلم ؛ وهذا ما مهد إلى الرمزية التى تتجه إلى ناحية العلم أساسا ، ومن هؤلاء الفنانين بول كلى ، وجوان ميرو ، ومارك شيجال ، وهنرى مور ، وماكس إرنست ، وعبد الهادى الجزار ، وحامد ندا ، كما أثرت الفيزياء النسبية عند أينشتين على التكعيبيين عندما تخلوا عن تراث النظرة المفردة ، وارتبطوا بترامن المنظورات المختلفة ، كذلك تأثرت البعد السيكلوجى وخاصة عند فرويد على السرياليين فى رسوماتهم ، وعلى الأدباء فى استخدامهم تكتيك تيار الرعى ،

(١) أرسطو : فن الشعر - ترجمة د. عبد الرحمن بنوى - ص ١٥ - ١٨ .

(٢)

(٣) د. محمود البسيونى - الفن فى القرن العشرين ص ٢٠ .

كما عند فرجينيا وولف Virginia woolf ، وجيمس جويس James Joyce ، وأوجين أونيل Eugene O'Neill^(١) (انظر اللوحتان رقم ٧ ورقم ٨) .

كذلك قدم العلم من خلال تكنولوجيته مواد جديدة بدلا من المواد النادرة التي كان يعتمد عليها الفن ، فظهرت صباغة الأخشاب والزجاج ، وحلت محل صباغة المعادن الثمينة ، واستعمل فن النحت مواد البيئة ، بل لجأ فن التصوير إلى استخدام « الكولاچ » أو « المصوقات » واليوب أرت popart أو الفن الشعبي إلى استخدام الخيش والأوراق^(٢) .

من ناحية أخرى ، نجد أنه كما اهتم الفن بموضوعات العلم وحقائقه ، فإن مادة الفن هي أيضا مادة متميزة للبحث العلمي ، ولما كنا نفهم العلم بمعناه الواسع أى باستيعابه للعلوم الاجتماعية والفلسفية ، فنجد أن العلم بهذا المعنى ، قد تناول الفن علميا من خلال جوانبه المختلفة التاريخية سواء أكانت « تاريخية اجتماعية » كما فعل أرنولد هاوزر في كتابه « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ؛ أو « تاريخية تطورية » كما فعل توماس مونرو في كتابه « تطور الفنون » ؛ أو نفسيا سواء أكانت نفسية فردية كما عند فرويد أو نفسية اجتماعية كما عند يونج ، أو من الجانب البيولوجي ، بدءاً من داروين حتى جروس ، أو بنيويًا بأنواعها المختلفة ، بنيوية أنثروبولوجية كما عند ليفي شتراوس ، وبنيوية سيكولوجية كما عند جان بياجيه ، وبنيوية لغوية كما عند رومان جاكسون .

٢- المنهج في العلم والفن :

لقد بدأنا بأن الفن والعلم كليهما نتاج للخيال الإبداعي ، كما أنهما ينبثقان من أعماق العقل اللاواعي ، ولعل هناك تشابها يصطدم به المرء في الطبيعة الإبداعية لكل من الفن والعلم . فاكتشافات بوانكاريه Poincaré في الرياضيات تشبه تفسيرات مونتسارت إبداعاته الموسيقية ، وكذلك التشابه بين قصة كيكيولا Kekule لكيفية اكتشافه بورة البنزين Benzoin ring (التي أحدثت ثورة في الكيمياء العضوية) وبين قصة كواردج في كيفية نظمه لقصيدة كوبلاخان Kubla Khan) . لعل هذه الأمثلة توضح لنا كيف أن الأفكار والأشكال في كل من الفن والعلم تتبلور في الخيال اللاواعي قبل أن تظهر على سطح الوعي . وهي بدورها تؤيد رأي روسموند هاردنج Rasomund Harding في أن كل المبدعين سواء أكانوا فنانين أو علماء متشابهون في أنهم وأهمون dreamers^(٣) .

Melinin Rader : Art and human values p, 267

(١)

(٢) د. اميرة مطر . مقالات فلسفية حول القيم والحضارة - ص ١٤٦ .

Melin Rader : Op. Cit p, 272.

(٣)

ولذلك يرى برونوفسكي أن رجل العلم لا يقل عن الفنان احتياجا إلى الخيال والتجاء إليه فالخيال يعمل علي توسيع نطاق اللغة العلمية علي الدوام وإضافة معان جديدة إلي مفهوماتها المتداولة ، حتى ليتمكن القول إن الاكتشافات الكبرى في العلم إنما هي إضافات جديدة إلى المفهومات العلمية علي نحو يجعلها منطبقة على ظواهر أوسع نطاقا ، ويزيد معناها رحابة واتساعا ^(١) .

وهكذا لا يقل الفنان عن العالم في استخدامه المنهج في عمله اليومي حتى يصل من الملاحظة إلى أفضل الاستبصارات الممكنة، إلا أنه لا يهدف من استخدام هذا المنهج أن يصل إلى العام كما يهدف العالم ، بل ينصب اهتمامه على تمثيل الفردي individual لا النوع . وحتى عندما يعبر عن الكلي فهو لا يحذف إطلاقا عناصر الفردية ، فكل شيء لديه هو ما يكونه ذلك الشيء لا شيء آخر ^(٢) .

إلا أننا لا بد أن نشير إلى أن هناك تضادا بين الفن والعلم ، على الرغم من استخدامهما للمنهج ، وذلك عندما نفكر في إمكانية العرض والشرح Parphrase لكل منهما ، ففي الفن فإن ما يعبر عنه what is expressed يتفصل عن الكيفية التي تم بها هذا التعبير Haw it is expressed فإذا سألت - مثلا - مؤلف بيانو عن ماذا تعني مقطوعته ، فإن إجابته لك هي أن تنصت جيدا إليه عندما يعزفها للمرة الثانية ، وحتى القصيدة ، والرواية ، على الرغم من أن وسيطهما اللغة ، فإن إعادة الشرح والعرض لهما يصيبهما بقدر من الإضعاف impairment مما يؤدي بدوره إلى إضعاف الكيفية الفنية لهما . وذلك لأن الفن نسيج فريد نو كيفيات مترابطة داخليا ، في حين أن العلم نو بناء علاماتي أو رمزي يشير إلى كلمات منفصلة لها دلالة عامة كلية . ومن ثم فإن مضمون البحث العلمي يمكن أن يتحدد بطرق منفصلة دون أن ينال معناه التشويه أو الإضعاف ^(٣) .

ولعل الكثيرين يرون أن هناك اختلافا آخر في المنهج بين العلم والفن ، ذلك ما فسره هوجو موستر بيرج Hugo mouster berg في كتابه «الارتباط في العلم والانعزال في الفن » connection in science and Isolation in Art حين يرى أن العناصر التي ينحل إليها الشيء - كما يفسره العلم - لا تقربنا من الشيء في ذاته ، بل تبعدنا عنه ، بعكس الفن الذي

(١) ج . برونوفسكي - وحدة الإنسان - ص ٢

Melvin Rader : Art and human values, p. 273 .

(٢)

Melvin Rader : Ibid, P., 274

(٣)

يجعلنا نركز انتباهنا في الموضوع في ذاته أكثر ما ننظر في علاقاته بغيره ، كما يفعل العلم الذي يصف لنا علاقات الشئ بغيره من الأشياء^(١) بمعنى أن العالم يسأل عن لماذا why ومن أين whence وكلها أسئلة تربط الأشياء بعلمها وبما يرتبط بها من أشياء ، أما الفنان فهو يركز على ماهية الشئ : what the object ؟ في كيفياته المباشرة التي تم الشعور بها immediate felt qualities^(٢)

إلا أنه يمكن الرد علي ذلك بالقول إن ذلك إنما يعود إلى عدم الدقة في رؤية الطبيعة الحقيقية لكل منهما ، فالعلم والفن يكشفان عن اعتماد الأشياء كل منهما على الآخر ، فالعلم يستقصي القوانين والعلاقات العلية التي تربط بين الأشياء ، محددا ومميزا أوجه التشابه ، والتغاير ، والنسب الرياضية التي تورغ من عين الراى . والفن يبدع أشكالا تعبيرية ناشئة عن كثرة الكيفيات ، كاشفا بذلك العلاقات الداخلية بين شعورنا وإدراكنا ، وبالتالي فإن العمل الفن المصمم جيدا يتم خبرته كوحدة ، وكل جزء فيه هو مرتبط عضويا بكل الأجزاء . ولقد عبر الشاعر فرنسيس ثومسون Francis Thompson عن العلاقات المختلفة hidden والفائضة Far - Flung عن الطبيعة بقوله :

كل الأشياء - بفعل قوة خفية

الأشياء القريبة والأشياء البعيدة

بطريقة خفية

متصلة جميعها ببعضها البعض

حتى إنك لا تستطيع أن تحرك زهرة

دون أن تزعج نجما

ولعل أبيات ولیم بلیک Blake تزيد المعنى وضوحا :

لكى ترى عالما فى حبة رمل

وسماء فى زهرة برية

(١) د. اميرة مطر - مقدمة في علم الجمال - ص ٧١ .

اقيض اللانهاية فى راحة يدك

والأبدية فى ساعة

ويقول أرسطو فى « فن الشعر » : فى كل شيء هناك جزء من كل شيء كما أن سقوط التفاحة على رأس نيوتن جعله ينظر فى حركة الأفلاك نفسها (١).

٣ - التراكم فى العلم واللا - تراكم فى الفن .

لعل من الحقائق المتداولة القول بأن العلم يتراكم ويتطور خلال العصور ، بينما الفن لا يتراكم ، فهو يبدأ دائما جديدا مع كل فنان ، فليس فن شكسبير - كما يقول كروتشه متقدما على دانتي ، ولا جوته على شكسبير ، فالفن حدس ، والحدس فردى الطابع ، والفردى لا يتكرر (٢) ، ويقدم أصحاب القول بالتطور فى العلم الدليل على ذلك فى الاكتشافات العلمية التى يتم الوصول إليها على يد شخصين من العلماء أو أكثر فى وقت واحد أو فى أوقات متقاربة ؛ وذلك لأن الإبداع العلمى لا يحتاج إلا إلى نصيب واكتمال فى التطور العلمى ومثال ذلك اكتشاف التفاضل والتكامل Calculus بواسطة نيوتن Newton ١٦٧١ ، ولابيزز Leibnitz ١٦٧٦ ، وقانون الاحتفاظ بالطاقة Low of conservation of energy عند مايير Mayer ١٨٤٣ ، وجول Joule ١٨٤٧ ، وهيلمهولز Helmholtz ١٨٤٧ ، وكولدنج Calding ١٨٤٧ ، وشمسون Thomson ١٨٤٧ ، وقانون الانتخاب الطبيعى Theory of natural selection على يد داروين Darwin ١٨٥٨ ، ووالاس Wallace ١٨٥٨ ... إلخ .

ولذا يقول أحد العلماء :إذا لم أوجد أنا ، فإن هناك « آخر » يمكن أن يكتشف ما اكتشفته ، أما إذا لم يوجد بيتهوفن - مثلا - فإن موسيقاه لن توجد مطلقا . وهذا هو الاختلاف بين الفن والعلم (٣).

وفى الحقيقة يمكن الرد على ما سبق بالقول إنه إذا كان الفن حدسا ، فإن الحدس على الرغم من طبيعته المباشرة إلا أنه يرتكز على التجارب السابقة للفرد بل الجنس البشرى كله . فكلما كان هناك توتر دائم بين المخزون المعرفى المدخر وبين ما هو حاضر وما هو آت ، استطاع الفرد أن يصل إلى نتائج إبداعية حدسية تترى المضمون الفنى مجسدة إياه فى

Melvin Rader : op. Cit, P., 276 .

(١) اقتبسها أرسيني غوايكا فى كتابه « الفن فى عصر العلم » من كتاب كروتشه « علم الجمال » ص ٧ .

Melvin Rader : Ibid, PP., 278 - 279 .

(٢)

أشكال جديدة ، فيتطور الفن ، ويطور في نفس الوقت قدرات الإنسان الإبداعية فيدفع بها إلى أفاق جديدة من الأفكار والأشكال . ولقد ناقش توماس مونرو في كتابه « تطور الفنون » هذه القضية ، ورأى أنها مبالغ فيها . وينظرة دقيقة للتطور ، لاكتشف أن في تاريخ الفن أيضا تراكما وبالتالي تطورا ، فهو يقول بأن كل الفنانين الناضجين يتأثرون بالأعمال الفنية السابقة والحالية ، كل على حسب فنه ، فخير الموسيقى يكون في مقوره اكتشاف أن موسيقى باخ Bach وهاندل Handel موجودة في موسيقى هايدين Hayden ، وموتسارت Mazart كما يوجد الكثير من موسيقاهم جميعا في موسيقى بيتهوفن Beethoven وشوبان Chopin وبرامز Brahms . وكذلك بالنسبة للتصوير فإننا يمكن أن نلاحظ أن كثيرا مما هو كائن في لوحات تونتوريكو Tintoretto والفن البيزنطي المتأخر موجود في لوحات الجريكو Greco ، وكثيرا مما هو موجود عند جورجوني Giorgione وتيتيان Titian موجود عند تونتوريكو ، وكثيرا مما هو موجود عند جيوتو Giotto وماسكيسو Masaccio كان موجودا عند رافائيل وليوناردو دافنشي^(١) وهنا في مصر ما هو في فن السجيني من خصائص متطورة كان موجودا في نحت مختار .

ولعلنا ننتهي إلى القول بأن التطور أو التقدم في النشاط البشرى أيا كان نوعه لا يمكن تخيله على أنه خط مستقيم ، فغالبا ما يتخذ شكلا حلزونيا متعرجا ، وبذلك نشه تهقر هنا أو هناك ، ولكن على وجه العموم فإن التاريخ البشرى يسير في النهاية نحو الأمام . والنتيجة المتحققة من تكامل الأنشطة الإنسانية هي المعيار الأخير لتحديد ما أحرزته البشرية من مكاسب أو تطور .

٤ - إشباعات الفن والعلم للإنسان

الحقيقة أنني أرى أن هذه النقطة جديرة بالحديث والتفسير ؛ ذلك لأنها تكشف عن وجه مهم من أوجه التكامل بين الفن والعلم ؛ ذلك لأن العلم والفن يقدم كل منهما إشباعا متشابهة للإنسان هو « فاعلية الخيال » وكشف الوحدة والاتساق والتناسب في الطبيعة . فالإنسان يخترع دائما افكارا للتعبير عما يكمن وراء مظاهر الطبيعة والربط بينهما - كما سبق أن قلنا - عن طريق الخيال عندما يعمل جماليا أو علميا ، فالخيال هو القادر على تكوين الصور في رؤسنا تلك الصور التي تحمل في داخلها « الحقائق » الكاشفة للكون من

(١) توماس مونرو : التطور في الفنون - انظر الجزء الأول : التكرار النورى في الفن وعلاقته بالتطور من ٥١٠ والجزء الثانى السمات العامة المتكررة للفن ومقارنتها بسمات اللغة الفريدة من ٢٧ .

حولنا ولعلى أنه إلى أن ما أقصده هنا من العلم في تلك المقارنة بينه وبين الفن فيما يقدمه من إشباعات ، هو العلم في جانبه النظرى لا التكنولوجى - أى الأدوات والتقنيات التى حققت لنا منافع جمه - إنما أقصد ذلك الجانب النظرى الذى يمارس من أجل فهم العالم الموضوعى وكشف قوانينه ، فإذا كان هدف التكنولوجيا هو التحكم فى العالم ، فإن هدف العلم هو المعرفة .

والواقع أن المعرفة التى يقدمها العلم فى جانبه النظرى تتحدد في الاتجاه نحو الوحدة والاتساق ، فلقد وازن أينشتاين Einstein - على سبيل المثال - بين الطاقة والكتلة فى معادلة واحدة $E = MC^2$ وهو بهذا التوازن أو التعادل ، قد أحدث اتساقاً جديداً مدهشاً لصورة العالم فى عيون البشر ^(١) . فضلاً عن أن المعادلة تكشف عن وجود انسجام حقيقى بين طبيعة الكون نفسه من جهة ، ولغة الرياضيات الدقيقة الصارمة من جهة أخرى ^(٢) .

ولعل ذلك يوجه انتباهنا إلى « الخاصة ، التى يتميز بها كل من العلم والفن ، وهى أنهما نشاطان ينبثقان من أصل واحد هو « الخيال » . وهذه الملكة الفريدة « الخيال » التى يبدآن معاً بها ، تجعل ذهن الإنسانى يتعامل مع صور لأشياء ليست ماثلة للحواس ^(٣) . بمعنى أنه لا الفن ولا العلم يقبل أى منهما العالم كما هو معطى لنا ؛ فكلاهما يمارس على « عالم الواقع » نشاطاً هادفاً إلى الحصول على حقيقة وقيمة جديدين ، وسواء عمل الخيال على نحو علمى أو على نحو جمالى ، فهو حالة فاعلة وهامة فى العمليتين ، ووفقاً لهذه الرؤية فإن العلم ينزع الأشياء بعيداً ثم يؤلف فيما بينها ، وكذلك يفعل الفن فهو يسحق الكتلة الواقعية الخرساء فتصبح لا واقعا ، ثم يعيدها واقعا جديداً مهجناً بالقيمة الجمالية والوحدة العضوية التى ينفرد بها العمل الفنى .

وبذلك فكل من العلم والفن يتخيل إمكانات جديدة فى العالم ؛ وهذا التخيل الذى يعقبه الاكتشاف هو وليد « الدهشة » التى هى قاسم مشترك فيما بين العلم والفن ، حيث يجذب كل منهما بطريقته الخاصة بالأنموذج الأولى للحاسة Primordial Sense ، التى هى جزء من شاعرية الأشياء the poetry of things ليصل إلى ما تحويه الأشياء من وحدة واتساق وإمكانات ، فشعر الحقيقة poetry of Fact لا يمكن لا مرى أن يهرب منه ، مادام يمتلك القلب الذى يشعر به ، والعيون التى تراه ، والعقل الذى يفهمه .

melvin Rader : OP . Cit , P. 282.

(١)

(٢) د. زكريا إبراهيم - مشكلة الفلسفة - ص ٩٨ .

(٣) ج . برونسكي - وحدة الإنسان - ص ١٠٦ .

فالخبرة الشعرية poetry of experience - بمعناها الشامل - ليست هي بالخبرة غير الواقعية is not unreality ؛ إنها طريقة للحصول على الحقيقة أو مواجهتها وتنظيمها ، وتخيّل إمكاناتها المتاحة ^(١) . وهذه الخبرة الشعرية يمارسها رجل العلم في معمله ، وفي ملاحظته للطبيعة والظواهر المختلفة ، والفنان في إبداعاته المتنوعة ؛ فالبحث عن الإنسان ، والحدة ، والدهشة لما بين الأشياء المخلفة من قوانين وعلاقات ترابطية تجمع بينها يمكن أن تتحد في معادلة علمية أو تتجسد في عمل فني .

هكذا يتكامل العلم والفن من خلال الأشكال والصور التي عرضناها ، ولعلها تكون كافية لإثبات ذلك التكامل وإن كانت قابلة للمزيد ، ولأن تبقى نقطتان هامتان يجب التعرض لهما :

أولا : سبلات التطبيق التكنولوجي على الإنسان :

وأينا ، في بداية الفصل ، كيف أن الأصل في التكنولوجيا هو الخيال ، الذي أراد أن يسيطر على الكون وعلى الطبيعة ، وأن يعيد التناغم والتوازن في البيئة الطبيعية على النحو الذي يفضلهُ الإنسان ؛ وذلك بواسطة الأداة التي هي واعدة الخيال الذي قدم الصورة المطلوبة للواقع المنشود . فالفن كان منذ البدء خيالا علميا ، دفع إلى تصور كيفيات إمكان إعادة التوازن في الكون ، ومن ثم بدأ يتصور الأداة المناسبة وكلما كان يظهر قصور ما ، يحلم الإنسان بأداة تكون أقدر على معالجة هذا القصور ، إلى أن تجسد العلم وأصبح حقيقة لا يبدل منها .

فهل ظلت العلاقة بين الفن والعلم متناغمة ؟

الواقع أنها ليست دائما كذلك ، بل كثيراً ما يخاصم العلم الفن ، وخاصة في جانبه التكنولوجي ، حيث يختزل الإنسان إلى المستوى الآلي . فكثير من العلماء مثل جاك موند Jacques Monod في كتابه « الصدفة والضرورة Chance and Necessity » ، يرى أن الكائنات الحية ما هي إلا آلات كيميائية ، كذلك يرى سكينر B.F. Skinner السيكلوجي السلوكي الشهير ، أن « الحرية والكرامة ، Freedom and dignity في الإنسان هما أثر باق لعصر ما قبل العلم ^(٢) .

Melvin Rader : Art and human values p., 286

Melvin Rader p., 287

(١)

(٢)

والحقيقة أن مثل هذه الآراء تؤدي إلى القسمة بين نوعين من الثقافة ؛ الثقافة العلمية ، والثقافة الإنسانية ؛ وكأن الإنسان هو من ناحية العلم « آلة » ومن ناحية الفن والأدب والفلسفة « ذات » وقد عبر الفنانون والأدباء - في رد فعل عنيف عن هذه الآلية التي أفرزها العلم ، ذلك لأن العلم وتطبيقاته قد قدما للفنانين قضايا غير علمية كان عليهم حلها . منها : مشكلة العلاقة بين الإنسان والآلة ، وفهم العالم في صورته العلمية الجديدة ، التي قدمها الفلك وثورة الاتصالات ، والأقمار الصناعية ، وما قدمته التكنولوجيا من قيود على حرية الإنسان « أجهزة التصنت ، والتجسس ، وما إليها » فتساءل الفنانون عن مكانة الإنسان في الكون الذي نما على نحو لم يعد للإنسان معه قدرة على السيطرة عليه وهو صانعه . هذه الأسئلة الميتافيزيقية والأنطولوجية وإعادة التكيف النفسي لا يجب عنها غير الفن والفلسفة من خلال نظرة شاملة .

ولعل هذا ما انتضح في أفلام شارلي شابلين Charlie Chaplin التي تصور لنا بأسلوب تراجيكميك tragic - Comic متسكماً بسيطاً يحاول أن يعيش في عالم أكبر منه كثيراً ^(١) . وكذلك قصائد ت . س . إليوت T.S. Eliot التي تصور الإنسان الأجوف التافه ، إنسان الحضارة الحديث ، متشظياً في « الأرض الخراب » التي صنعتها الحضارة التكنولوجية ، ومع ذلك فهي تحتوي على مضمون علمي ثري خصب برموزه وإيحائاته ؛ مما يؤكد أن الشعر ليس مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية ، أو ليس مجرد محسنات بديعية لفظية ولكنه نظرة علمية ثاقبة إلى جوهر الحياة . يقول إليوت واصفاً الإنسان الحديث :

عند ساعة الغسق عندما ترتفع العينان والظهر
من على المكتب ، عندما تتمهل الآلة البشرية
كسيارة أجرة تخفق بمحركها تحت الطلب
أنا تريزياس ، وإن كنت ضريراً أخفق بين الجنسين
رجالاً هراً بشيين أنثويين مجعدين ، أستطيع أن أرى
ساعة الغسق ، وساعة المساء تسعى بنا

Melvin Rader, Ibid, P., 287 .

(١)

إلى البيت ، وتعود بالملاح من البحر إلى البيت
والتايست إلى البيت ساعة تناول الشاي
فتزيل بقايا إقطارها ، وتشمل
موقدها ، وتفرغ طعاما محفوظا^(١)

وكذلك في العالم الجديد الشجاع لهكسلي Huxley's Brave new World وفي ١٩٨٤ لجورج أورويل George Orwell's 1984 ، حيث يسخرون في رؤى خيالية من معاملة الإنسان لا بوصفه غاية في ذاته بل بوصفه أداة لشيء آخر . وكذلك «فرانز كافكا في أساطير غريبة Strange fables حيث يصف القوة المسيطرة بوصفها بيروقراطية غير مفهومة وبلا قلب، وألبير كامى Albert Camus في الغريب the Stranger حيث يصف « قاتلا مرحا an un-witting murder » فقد ارتباطه التعاطفي مع البشر ، ويعامل من السلطات بغير شفقه أو فهم . وصمويل بيكيت Samuel Beckett في مسرحياته مثل : في انتظار جوبو Waiting for Godot وموتى بلا قبور Endgame حيث يصور شخصياته في شكل متسابق مع الفراغ الجليدي الذي يحيط ببيتهم^(٢) .

وهكذا كان رد الفعل لحضارة التكنولوجيا عنيفاً من حيث إنها الحضارة التي يعيش بها الإنسان ذا بعد واحد . ولعل ذلك يستدعي أسطورة فارست وتلك المقايضة التي دفع الإنسان روحه ثمنا لها لاحترازه القوة والمال والمجد ، وعند اكتشافه خطئه وندمه على فعلته ، كان الوقت قد تأخر . فهل إنسان العصر الحديث لا يمكنه الآن التراجع عن فعلته وطموحه ، وهل من الأفضل له أن يسعى من أجل ثقافة مضادة لحضارة التكنولوجيا ؟ أم عليه أن يبحث عن إقامة التوازن والتكامل بين جانبيه المادى والروحي في حضارة أبدعها علما ، وعليه أن يعيشها روحا ووجدانا ، وقيمة وجمالا ؟ فيقدر ما يجب أن يتخلص من التأثيرات القبيحة للتكنولوجيا مثل التلوث والآفات والأمراض ، يجب أن يعي في نفس الوقت الأفاق الواسعة والامكانيات المتزايدة للتقدم العلمى التكنولوجى ، بمعنى أن يكون لديه القدرة على استئصال التأثيرات الضارة للتكنولوجيا مع الاحتفاظ باستخداماتها البناءة . كيف ؟

(١) ت . س . البيت - الأرض الغراب - ترجمة د. نبيل رافى - ص ٦٢ .

Melven Rader, op. Cit, Pp. 287 - 288 .

(٢)

ثانيا : الفن كملاص لسلبات التكنولوجيا :

وبذلك نصل إلى النقطة الأخيرة وهى تقديم رؤية تفاؤلية مضادة لتلك الرؤية المتشائمة التى تنتبأ بانهايار حضارة التكنولوجيا والقضاء على إنسانية الانسان ، وذلك بأن يكون

الفنان دور فعال فى هذه الحضارة التكنولوجية ، وأن يقوم الفن بتمثل هذا الجانب التكنولوجى من حيث كونه العنصر المسيطر والمهيمن على كل شىء فى حياتنا ، ويعبر عن ثقافته فيقدم نوعا جديدا من القيم الموجهة لسلوك الأفراد. أن يقدم قيما يمكن أن أسميها تكنوجمالية ، بمعنى خلق وعى جديد يقوم على النظرة الكلية الموحدة للعناصر التى قد تبدو متنافرة ظاهريا ، كلية حية تتسم بالحوية والدينامية ؛ كلية ضامة بين جانبيها المادى والروحى والتقنى والجمالى ؛ فلا شىء - كما يقول جون ديوى - نهائى أو حتى لحالة العالم الحديث . فإذا طورنا القدرة على التفكير على نحو وجدانى وعلمى ، فى مشاكل الجنس البشرى ، وإذا وطفنا الوسائل الإبداعية للتكنولوجيا من أجل الحياة الإنسانية على نحو ذى دلالة ، سوف نحد ونقيد من أخطار التكنولوجيا على كل مستوياتها ، فذن نحتاج للتوازن balance ، والتكامل Integration فى كل مجالاتنا الثقافية ^(١) .

ففى الحقيقة أن التكنولوجيا تعمل داخل السياق الثقافى وإمكانياتها ذات جانبين إيجابى وسلبى ، تدمرى وبنائى ، ويجب أن توجه فى حالة زيادة جانبها التدميرى على جانبها البنائى ، ولا يتم هذا التوجيه والتوازن إلا بمقدار ما يستطيع الفن أن يتكامل مع العلم داخل بناء مشترك يجمعهما ، فيؤدى بنا إلى التنمية المكتملة لكل إمكانياتنا ، فإذا كان الفن هو الممثل لعالمنا الداخلى ، فإن العلم هو الممثل لعالمنا الخارجى ، إلا أن الفن من ناحية أخرى هو القادر على ربط هذين العالمين فى رؤية إبداعية منتجة من خلال خلق بيئة حولنا تكنوجمالية ، بمعنى أن الفن يصيغ تكنولوجيا العلم بسمه إنسانية متسلحا فى ذلك بما قدمه العلم نفسه من أفاق جديدة للكشف والاختراع والحرية ، ورفض الحكم القاطع والانحصار فى الواقع .

(١) انظر جون ديوى - الفن خبرة - فصل « الفن والحضارة » ص ٤٧ ترجمة د. زكريا إبراهيم .

وهكذا تتحقق وحدة الإنسان ، عندما يدرك أنه ليس جهازاً آلياً فحسب ، بل هو
ايضاً « آلة وذاتا » فى الآن نفسه ، فالإنسان - كما يرى برونوفسكى - وحدة واحدة وثيقة
تجمع بين طبيعة الآلة وطبيعة الذات الفريدة التى لا تتكرر ، وتشتمل فاعليتها على نشاط
علمى ونشاط فنى - وأيضاً فلسفى - يستخدم الخيال كلا منها استخداماً خاصاً (١)

(١) ج . برونوفسكى - وحدة الانسان - ص ٥



اسماء اللوحات

لوحة رقم ١٠

تصویر جداری وجد بکھف لاسکو پفرنسا



لوحة رقم «٢»

راع حتب وزوجته نفرت من أوائل الأسرة الرابعة من القرن التاسع والعشرين ق . م



الشمس ٢٥ د.د

لوحة رقم «٢٥»

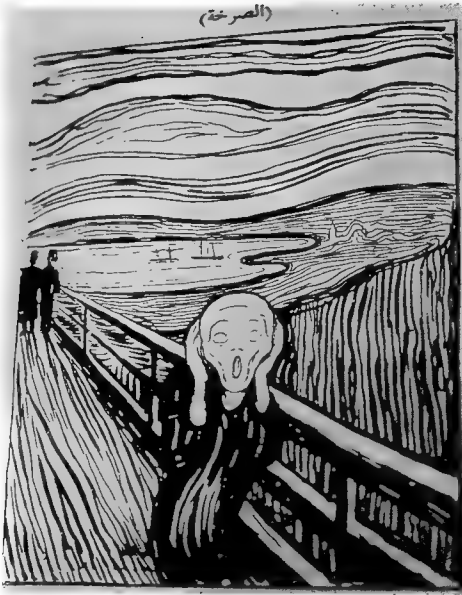
تمثل التصوير الهندسي التجريدي الاسلامي (الاربسك)



لوحة رقم «٤»
الموناليزا لليوناردو دافنشي



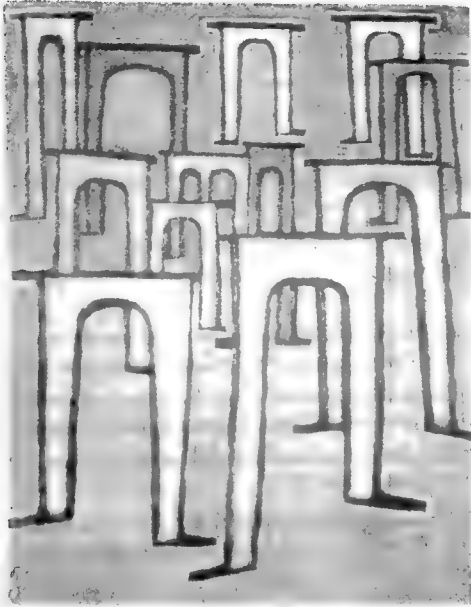
لوحة رقم «٥٥»
«الصلاة» لعمود سعيد



لوحة رقم «٦»
«الصرخة» لإدوارد مونش



لوحة رقم «٧»
اشخاص وكلب أمام الشمس لخوان ميرو



لوحة رقم «٨»
ثورة الجسر لبول كلي

أولاً : المراجع الأجنبية

- 1 - Andrew wright : How to Enjoy paintings, cambridg university press, london, New-york, 1986 .
- 2 - B. Bosanquet : Three lectures on Aesthetics, macmillan, Londond, 1931 .
- 3 - David Fall : The Varities of Aesthetic Experience, in : Aesthetic Form and Emotion ed, by George Roberts. st. Martin, spress, New york 1983.
- 4 - David wight prall : Senuous Elements and Esthetic orders. in A modern Book of Esthetics Ed., Milvin Rader, Halt Rinchorst and winston, New York, Chicago, London .
- 5 - Doughus N.Margon : must Art Tell The Truth, in : Introductory Readings in Aesthetics ed., John Hospers, The Free Press, New york , london 1969 .
- 6 - F. Schiller : Complet works : An Essay on the connection between the Animal and Spiritual nature in man . George Bell and Sons, London, 1910 .
- 7 - F. E. Sparshott : The Structure of Aesthetics, university of Toronto press, London, 1963.
- 8 - George Dickie : The Mythe of the Aesthetic Attitude, in : Introductory Readings in Aesthetics ed., John Hospers macmillan, London.
- 9 - Harold Osborne : The art of apprciation, oxford university press, 1970.
- 10- Harold Osborne : what Makes an Experience Aesthetic, in : The possibility of the Aesthetic Experience, ed., Michael Mitias, Martinus, Nijbaff publishers 1989.
- 11- Isreal knox : Aesthetic Thearies of Kant, Hegal and schopenhouer, New Jersey Sussex, Harvester press .

- 12- Ismail R. Al Faruqi : Islamic culture and History, in Islam major world Religions Series ed. Donald Swearies, Argus Communications 1979 .
- 13- Ismail R. Al Faruqi : Islam and Art in Stadia Islornica, Exfasciculo XXXVII G. P. maisonneuve larosis - Paris.
- 14- Immanuel Kant : Critique of Aesthetic. Judgement, tr., by J. C. Meredith, Oxford, 1911.
- 15- Janet Walf : The Social Production of Art, The Macmillan press LTD. 1981.
- 16- J. O. Urmson : What Makes a situation Aesthetic, in : David pale, Aesthetics, Form and Emotion, ed, by Georg Roberts, New York 1983 .
- 17- John M. Warbeke : Aesthetic Experience as History, in : The Power of Art, philosophical library, New York 1951 .
- 18- Katharine E-Gilbert and Helmut Kuhn : A history of Esthetics Greenwood press, publiehers. 1972 .
- 19- Margaret Macdonald : The Work of Art as physical in : Amodern Book of Esthetics ed., by Melvin Rader. New York. London .
- 20- Melvin Rader and Bertram Jessup : Art and Human Values prentice-Hall, Inc., Engle wood cliffs . New Jersey.
- 21- Michael H. Mitias : 1 - The Aesthetic Attitude and Aesthetic Experience .
 - 2 - A poretic character of Aesthetic Experience .
 - 3 - Is Experience locus of Aesthetic .
 - 4 - Unity of Aesthetic Experience.. In : What Makes an Experience Aesthetic Alementa, Amsterdam 1988.
- 22- Michael H. Mitias : Can we speak of Aesthetic Experience in : possibility of Aesthetic Experience ed., Michael Mitias, Martinus Nijhaff pubublishers 1986.

- 23- M. J. zenzen : Ground for Aesthetic Experience, in : Journal of Aesthetic and Art criticism Vol., XXXIV, No, 4 (Summer 1970) .
- 24- Monroe C. Beardsly : Aesthetics from Classical Greece To the present, the university of Alabama press 1982 .
- 25- Monroe C. Beardsly : Aesthetic Experience, in : The Aesthetic point of View Selected Essays ed., by Michael J. Wreen, and Donald M. Callen-Cornell university press 1982 .
- 26- Morris philipson : ed., Aesthetics Today, New American library, 1961.
- 27- Oleg Krivitsun : Art as a phenomenon of culture, in : Aesthetics, Art, life-Raduga publishers, Moscow, 1988.
- 28- paul Ziff : Art and the object of Art, in : Aesthetics and language, ed., by William Elton Basil Black well. Oxford, 1959.
- 29- Peter H. Hare : Feeling Imaging and Expression, in : Journal of Aesthetic and Art Criticism, Vol., XXX, No., 3 (spring, 1972) .
- 30- plato : Hippias Major trans., by : poul woodruff, Oxford, p. blackwell, 1982 .
- 31- Roman Ingarden : Aesthetic Experience and the Aesthetic object, in : Contemporary Aesthetics ed., by Matthew Lipman . Allyn and Bacon, Inc. Boston 1973.
- 32- Stephen C. pepper : The work of Art, Indiana university press, 1955.
- 33- Stephen C. pepper : Aesthetic Quality. Charles Scribner Sons, 1970 .
- 34- Stephen C . Pepper The Basis of Criticism in the Arts cambridge, Harvard university press 1965.
- 35- Susann K. Langer : Feeling and Form, Charles scribner,s Sons, New York 1953 .
- 36- Susann K. Langer : The Cultural Importance of Arts in : Aesthetics and problems of Eduction ed., by Ralph A. Smith, university of illionois press, urbana, Chicago London 1871 .

- 37- Theodor Adorno : *Aesthetic Theory*, Tr., by C. Lenhardt, ed., by Gretel Adorno and Rolf Tiedemman London and New York .
- 38- T. J. Diffy : *The idea of Aesthetic Experience in : possibility of Aesthetic Experience* ed., Michael Mitias, Martinus nijhoff publishers 1986 .
- 39- Virgil C. Aldrich : *philosophy of Art*-prentice-Hall inc. New York 1963
- 40- *The Encyclopedis of philosophy* Vol. 1, by poul Edwards, ed., Macmillon pulishing Co., Inc & Free press, New York. London.
- 41- *The Encyclopedia of philosophy* Vol. 2 by poul Edwards (ed)
- 42- *A Dictionary of philosophy* - Routledge and Kegan paul, by A. R. lacey . London. Boston 1976 .
- 43- *A Dictionary of philosophy*, ed. by M. Ross Nthal and p. yudin, progress publishers, Moscow 1967.

ثانيا : المراجع العربية

- ١ - إ. / . ريتشمـــــــارد : مبادئ النقد الأدبي - ترجمة مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر .
- ٢ - أبر هيان الترحيــــدي : الامتاع والمؤانسة . بقلم د. زكي نجيب محمود . تراث الإنسانية . المجلد الأول .
- ٣ - أبن طليــــل : حي بن يقظان بقلم د. عيد الرحمن بدوي . تراث الإنسانية . المجلد الأول .
- ٤ - أبن عــــريــــس : الفتوحات المكية بقلم د. أبو العلا عفيفي . تراث الإنسانية . المجلد الأول .
- ٥ - أبو العلاء المــــري : اللزوميات . الجزء الأول ، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي مكتبة الخانجي - القاهرة ١٩٢٤ .
- ٦ - أتين ســــوريــــو : الجمالية عبر العصور - ترجمة ميشال عاصي . منشورات عويدات . بيروت لبنان - ١٩٧٤ .
- ٧- الكسندر اليــــسوت : أفاق الفن - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٢ .
- ٨- أرســــين هــــوليكا : الفن في عصر العلم . ترجمة د. جابر أبي جابر . مراجعة شوكت يوسف . منشورات وزارة الثقافة . سوريا ١٩٨٥ .
- ٩ - أرنســــت كاســــيــــد : مقال في الإنسان . ترجمة د. إحسان عباس مراجعة د. محمد يوسف نجم . دار الأندلس - بيروت .
- ١٠- أرنســــت ليــــشر : ضرورة الفن . ترجمة أسعد حليم . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦ .

- ١١- **ارنولد هـاوزد** : الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة فؤاد زكريا .
مراجعة أحمد خاكي . دار الكاتب العربي للطباعة
والنشر- الجزء الأول .
- ١٢- د. **أميرة مطر** : فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع . ١٩٨٤ .
- ١٣- د. **أميرة مطر** : مقدمة في فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع
١٩٨٦ .
- ١٤- د. **أميرة مطر** : مقالات فلسفية حول القيم والحضارة . مكتبة مدبولي .
القاهرة .
- ١٥- د. **أميرة مطر** : الفلسفة عند اليونان . دار النهضة العربية ١٩٧٤ .
- ١٦- **أفلاطون** : الجمهورية . ترجمة حناخيان . دار الكتاب العربي .
بيروت .
- ١٧- **أرسطو** : فن الشعر . ترجمة د. عبد الرحمن بدوي . دار الثقافة
بيروت . لبنان .
- ١٨- **أريستو** : المجتمع السوي بقلم عزت حجازي - تراث الإنسانية
المجلد التاسع .
- ١٩- **الإمام الغزالي** : إحياء علوم الدين : المجلد الثاني . مكتبة زهران .
- ٢٠- **الإمام الغزالي** : إحياء علوم الدين : المجلد الرابع . مكتبة زهران .
- ٢١- **بنفيس كروتش** : المجلد في فلسفة الفن . ترجمة سامي الدروبي . دار
الفكر العربي الطبعة الأولى ١٩٤٧ .
- ٢٢- **بنفيس كروتش** : الاستطيقا بقلم د. أحمد حمدي . تراث الإنسانية .
المجلد الأول .
- ٢٣- **تشارلز لوزيون** : كافكا . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . المؤسسة
العربية للدراسات والنشر .
- ٢٤- **ه. س. أليوت** : الأرض الخراب . ترجمة د. نبيل راغب . الهيئة المصرية
العامة للكتاب ١٩٧٨ .
- ٢٥- **توماس مسترود** : التطور في الفنون - ترجمة محمد علي أبو نرة

وأخرون . مراجعة أحمد نجيب هاشم . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . الجزء الأول - ١٩٧١ .

٢٦- **جان بارتليمي** : بحث فى علم الجمال . ترجمة د. أنور عبد العزيز ، مراجعة د. نظمي لوقا . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة .

٢٧- **ج . بررونو-مكسي** : وحدة الإنسان . ترجمة د. فؤاد زكريا - مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .

٢٨- **جوليس بروتوندى** : الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة د. فؤاد زكريا . مراجعة د. حسين فوزى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

٢٩- **جيران خليل جبران** : المراكب - دراسة وتحليل د. نازك سابايارد مؤسسه نوفل - الطبعة الأولى ١٩٨١ .

٣٠- **جون ديوى** : الفن خبرة - ترجمة د. زكريا إبراهيم . مراجعة وتقديم د. زكى نجيب محمود . دار النهضة المصرية .

٣١- **جيروم ستيوارت** : النقد الفنى - ترجمة د. فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثانية .

٣٢- د. **حسبـن هنلى** : قضايا معاصرة - الجزء الثانى - دار الفكر العربى .

٣٣- **نديس هويسمان** : علم الجمال أو الإستطيقا - ترجمة د. أميرة مطر - مراجعة د. فؤاد الاهوانى . عيسى البابى الحلبي وشركاه .

٣٤- د. **رشاد رشدى** : مقالات فى النقد الأدبى - المكتب المصرى الحديث .

٣٥- **روجيه جاردى** : وعود الإسلام - ترجمة نوقان قرقوط . دار الرقى بيروت - مكتبة مدبولي - القاهرة ١٩٨٥ .

٣٦- د. **رجاء هيد** : دراسة فى أدب توفيق الحكيم . منشأة المعارف - الإسكندرية .

٣٧- د. **رمضان بسلاريسى** : علم الجمال عند لوكانش . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ .

- ٢٨- د. زكريا إبراهيم : كانط أو الفلسفة النقدية . مكتبة مصر .
- ٢٩- د. زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة . مكتبة مصر ١٩٧٠ .
- ٤٠- د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن المعاصر . مكتبة مصر .
- ٤١- د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن - مكتبة مصر .
- ٤٢- د. زكريا إبراهيم : الفنان والإنسان - مكتبة غريب .
- ٤٣- د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة - مكتبة مصر .
- ٤٤- د. زكريا إبراهيم : أبو حيان التوحيدى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر .
- ٤٥- د. زكى نجيب محمود : فلسفة وفن - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .
- ٤٦- د. سعيد توفيق : الاتجاه الفينومينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية - رسالة دكتوراه غير منشورة .
- ٤٧- صلاح عبد الصبور : ديوان شعر ١٩٧٢ ، والمجلد الثالث - دار العودة بيروت ١٩٧٧ .
- ٤٨- طاغور : روائع طاغور فى الشعر والمسرح ، ترجمة بديع حقى - مؤسسة عبد الحفيظ البساط - بيروت - لبنان .
- ٤٩- عبد الرؤف البرجاسى : فصول فى علم الجمال - دار الأفاق الجديدة - بيروت .
- ٥٠- د. عفيفى بهنسى : فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى - دار الفكر - دمشق . سوريا .
- ٥١- د. عز الدين إسماعيل : الفن والإنسان . مكتبة غريب .
- ٥٢- د. عرفان سامى : نظريات العمارة - دار نافع للطباعة والنشر - القاهرة .
- ٥٣- د. عبد الرحمن بلى : شيلنج - المؤسسة العربية للدراسات والنشر . الطبعة الثانية ١٩٨١ .
- ٥٤- د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٦ .
- ٥٥- غيورغى غاتشف : الوعى و الفن - عالم المعرفة - ترجمة نوفل نيوف العدد رقم ١٤٦ .

- ٥٦- د. **عبد الغفار مكاوي** : البلد البعيد - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر .
- ٥٧- **فريدريش شيلر** : فى التربية الجمالية للإنسان . ترجمة وتقديم د. وفاء محمد إبراهيم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .
- ٥٨- **فاريق جويده** : الأعمال الكاملة - مركز الأهرام + ديوان لن أبيع العمر - مكتبة غريب .
- ٥٩- **فرنون هول** : موجز تاريخ النقد الأدبي - ترجمة د. محمود شكرى مصطفى - أ. عبد الرحيم جبر - دار النجاح . بيروت ١٩٧١ .
- ٦٠- **محمد أبو القاسم حاج حمد** : العالمية الإسلامية (جدلية الغيب والإنسان والطبيعة) دار المسيرة .
- ٦١- د. **ميسرى هنسورة** : سيكولوجية التنوع - دار المعارف .
- ٦٢- **مدخل إلى السيميوطيقا** : مجموعة مقالات وأبحاث بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد .
- ٦٣- **موريس كرانستون** : سارتر بين الفلسفة والأدب . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .
- ٦٤- د. **محمد غنيمي هلال** : مختارات من الشعر الفارسي - مراجعة أحمد رامى الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ .
- ٦٥- **محمد البسيوني** : الفن فى القرن العشرين - دار المعارف ١٩٨٣ .
- ٦٦- **ميجل** : موسوعة العلوم الفلسفية - ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام . دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٥ .
- ٦٧- **هيريت مساكينز** : البعد الجمالى - ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة.
- ٦٨- د. **وفاء محمد إبراهيم** : الخبرة الجمالية بين برنارد بوزايكت وجون ديوى، رسالة دكتوراه غير منشورة .
- ٦٩- د. **وفاء محمد إبراهيم** : مفهوم النفس الجميلة عند فريدريش شيلر - رسالة ماجستير غير منشورة .
- ٧٠- **يوسف إدريس** : الأعمال الكاملة - القصص القصيرة - دار الشروق ١٩٩٠ .

الفهرست

المصحة	الموضوع
١١	الفصل الأول: معالم رئيسية في تاريخ علم الجمال
١٣ - فن العصر الحجري (القديم والحديث)
١٧ - فن مصر القديمة
	.. بداية النظر الفلسفي الجمالي :
٢٢ - نظرية الجمال عند افلاطون
٢٨ - فلسفة الفن عند أرسطو
	الفن والجمال في الإسلام :
٣٥ - فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي
٤٢ - الجمال والفن عند الفزالي
٤٥ نظريات الفنون في عصر النهضة :
	علم الجمال في العصر الحديث :
٥٥ - الجمال وطبيعة الحكم الجمالي عند كانت
٦٤ - فلسفة الجمال عند هيجل
	فلسفة الجمال والفن في القرن العشرين
 - طبيعة الرمز الجمالي في الفن والعمل الفني عند إرنست
٧٨ كاسيرر
٨٢ - فلسفة الفن عند كرويتشة

الفصل الثاني : ما العمل الفني

٩١	تعريف العمل الفني : مشكلة التعريف
	الاتجاهات العامة في تعريف الفن والعمل الفني :
٩٣	- الفن محاكاة
٩٦	- الاتجاه التعبيري
٩٧	- الاتجاه المثالي
١٠٠	- اتجاه مذهب الطواهر
١٠١	- الاتجاه الشكلي
١٠٣	- الاتجاه اللغوي
١٠٤	مكونات العمل الفني
	أولا الجانب الخارجي :
١٠٦	(أ) الوسيط المادي
١١١	(ب) الشكل
١١٣	(ج) الأسلوب
	ثانيا الجانب الداخلي
١١٤	(١) الموضوع المتقبل أو المصور
١١٥	(ب) المضمون
١١٦	(ج) التعبير

الفصل الثالث : هي الخبرة الجمالية

١٢١	- إشكالية الخبرة الجمالية
١٣٧	- بنية الخبرة الجمالية
١٣٨	- العناصر الرئيسية للخبرة الجمالية
١٤٢	- سمات الموقف الجمالي
١٤٨	- ممارسة خبرة جمالية

الفصل الرابع : الفن والمعرفة

١٦٢	- مقدمة
١٦٧	- شمولية الرؤية الفنية
١٧٣	- الفن والفلسفة
١٩٤	- الفن والعلم
٢١٧	اللوحات
٢٣٣	المراجع
٢٤٣	الفهرس

۱۶۶

I . S . B . N 977 - 215- 060 - 3

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاطوقل) القاهرة

ص ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩

هذا الكتاب

يعرض هذا الكتاب للإستطبيقا (علم الجمال) على نحو روعى فيه الجمع بين تاريخ العلم ومشكلاته على السواء ... وقد هيا هذا الجمع بين التاريخ والمشكلات للكتاب أن يوضح أصول العلم وأن يمتد بالبحث فى المشكلات إلى الوضع الراهن للعلم ، مما يضفى على الكتاب سمة «الموجز فى علم الجمال» ... وكان أهم ما اهتم به الكتاب - من حيث المنهج - هو الطرح أو تناول المعاصر لقضايا علم الجمال .. فيكون الكتاب بذلك قد جمع بين الطابع التعريفى لعلم الجمال وأصول الدراسات الجمالية - وهو ما يفى ببناء علاقة تعرف بين علم الجمال وغير المختصين فيه - ، هذا إلى جانب الطابع الأكاديمى فى تناول القضايا وشرح المصطلحات - وهو مطلب للمتخصصين فى هذا العلم ... وقد اهتم الكتاب - كلما عنت لذلك مناسبة - أن يضم النظر إلى التطبيق على نماذج من أعمال الفن ، حتى تزداد بذلك درجة الوضوح والإمتاع .

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة

ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩